Musik-Zeitung, Deutsche

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von

## Selmar Bagge.

## 1862.

**Dritter Jahrgang.**

**Mit Beiträgen von:**

A. Hahn in Berlin; Dr. A. Kahlert, A. v. Wolzogen in Breslau; J. Landwehr in Brüssel; E. Krüger in Göttingen; L. Meinardus in Glogau; W. Wauer in Herrnhut; A. Saran in Lyck; H. Chorley in London; P. Marquard in Noorthey; J. Rosenhain in Paris; S. Bagge, E. van Bruyck, C. G. P. Grädener, Dr. Ed. Hanslick, G. Nottebohm, A. W. Thayer in Wien; Dr. Lorenz in Wiener-Neustadt, und anderen Künstlern und Kunstfreunden.

Wien.

Verlag von Wessely und Büsing,

vormals H. F. Müller's Wwe.

# Inhalts-Verzeichniß des dritten Jahrganges.

## I. Leitartikel und andere größere Aufsätze.



## II. Verschiedene kleinere Aufsätze.



### Nekrologe, Biographisches.



## III. Recensionen und kritische Revue.

### A. Compositionen von

Nr. 1. Wien, 4. Jänner 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 4 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Franz Schubert als Claviercomponist.

I.

-r- Während die Verdienste Schubert's um die moderne Vocalcomposition längst allseitig anerkannt und seine Lieder die bevorzugten Lieblinge der deutschen Nation geworden sind, fangen seine übrigen Compositionen erst jetzt an, bei dem größeren Publikum Eingang zu finden. Ein Theil desselben hing mit so entschiedener Vorliebe an der sogenannten „classischen" Musik, daß eine Erscheinung wie die Schubert'schen Instrumentalwerke nur mit achselzuckendem Interesse angeschaut wurde, da sie in die leider oft a priori construirten ästhetischen Kategorien nicht recht passen wollte; der bei weitem größere Theil jedoch hat sich bisher mit musikalischen Träbern ernährt und nur selten das Bedürfniß nach edlerer Speise gefühlt. Dazu kommt, daß die Alleinherrschaft, welche Mendelssohn und vor ihm Andere in der Musik geübt haben, den unbefangenen Blick vielfach trüben mochte, sowie auch die berauschende Gewalt Schumann'scher Composition den Urquell leicht vergessen ließ, aus welchem ihr Schöpfer getrunken hatte. Als ein sicheres Zeichen, daß Schubert noch nicht in solchem Umfang wie die andern großen Meister Eigenthum der Nation geworden ist, darf der Umstand angesehen werden, daß er außer im Liede bisher weit weniger als Andere nachgeahmt worden ist und daß man, während sich von Mendelssohn und Schumann fast die ganze Generation heutiger Componisten ernährt, von ihm verhältnißmäßig wenige Elemente in der gegenwärtigen Produktion vorfindet, eine Originalität, die außer ihm vielleicht nur noch Seb. Bach zukommt. — Fordern nun schon diese Erscheinungen zu einer aufmerksameren Betrachtung seiner Instrumentalcompositionen auf, so erhält das ästhetische und historische Interesse an denselben noch dadurch einen besonderen Antrieb, daß sie selbst von ausgesprochenen Verehrern Schubert's doch mehr als Nebensache gegenüber seinen Liedern betrachtet werden. Schon die imponirende Menge derselben läßt jedoch die Richtigkeit dieses Urtheils einigermaßen in Zweifel ziehen, und wenn für sie außer ihrem eigenen Werth noch eine fremde Autorität nöthig wäre, so würde sich diese leicht in Schumann finden lassen, dessen Besprechungen Schubert'scher Werke sich zum größten Theil auf Instrumentalsachen beziehen. Hieraus wird zwar Niemand im Ernst den Schluß ziehen wollen, als läge die Hauptstärke Schuberts vielmehr auf dem instrumentalen Gebiete, wahrscheinlich aber muß es wenigstens werden, daß man ihn auf die angegebene Weise schief beurtheilt, selbst wenn man auf Kosten seiner übrigen Compositionen generos genug ist, ihn für den ersten Liedersänger aller Zeiten zu erklären. Ein solcher Widerspruch wäre in einer Persönlichkeit von Sch's. Distinction sehr auffallend; und es ist daher zu beklagen, daß es noch immer an ausführlicherem biographischen Material fehlt, welches uns hinlänglich in Stand setzte, auch Sch. als eine in sich geschlossene Künstlergestalt mit überall wesentlich gleichartigen Grundzügen zu erkennen. Möchte doch dieses dringende Bedürfniß recht bald erfüllt werden! Einen geringen Beitrag dazu liefern zu helfen, ist der Zweck dieser Zeilen; und zwar wollen wir versuchen an seinen wichtigsten Claviercompositionen die Hauptzüge seiner künstlerischen Physiognomie aufzufinden.

Im Allgemeinen tritt an denselben ein überwiegend realistischer Zug charakteristisch hervor. Schubert nimmt eine concretere und unmittelbarere Stellung zur Wirklichkeit ein als jeder seiner Vorgänger. — Dies war durch den Gang der allgemeinen Zeitbildung wie durch seine persönliche Natur bedingt.

Die classische Poesie, die Kant-Fichte'sche Philosophie und die Beethoven'sche Musik waren der Ausdruck einer im Wesentlichen idealistischen Geistesrichtung, in so fern sie den Gegensatz zwischen dem wirklichen Leben und der Welt ihrer Ideale als schroffe Kluft betrachteten; die Wirklichkeit muß ihnen erst durch das Licht der künstlerischen oder philosophischen Idee erklärt, durch die Macht des denkenden und dichtenden Geistes wiedergeboren werden, um von der Endlichkeit und Nichtigkeit los zu kommen. Die französische Revolution und die Erschütterung, welche sie in Europa verursachte, war einerseits die äußerste Consequenz jener idealistischen und individualistischen Strömung des 18. Jahrhunderts, andererseits aber befreite sie mit ihrem plötzlichen und crassen Realismus zugleich eine riesenhafte Fülle geschichtlicher und wirklicher Mächte und bewies auf's Bündigste, daß dieselben philosophisch und poetisch nicht zu beseitigen seien. So machte sich denn seit dem Anfang dieses Jahrhunderts allen Gebieten des Lebens ein Streben geltend, auch den äußerlichen Realitäten gerecht zu werden, sie als nothwendige Glieder des Allgemeinen anzuerkennen und zu verwerthen. Wie die Poesie in der Romantik sich wieder spezifisch nationalen, mittelalterlichen, urwüchsigen Stoffen zuwandte, so suchte die Philosophie seit Schelling das Reich der Natur als den organischen Leib des Absoluten zu begreifen und alle Wissenschaften folgen ihrer Anregung, indem sie ihren historischen und positiven Stoff auf's Neue allseitig zu durchdringen suchen. Dies Alles war ohne Zweifel erst dadurch möglich geworden, daß der Idealismus, die letzte Consequenz des geistigen Impulses, den die Aufklärungsperiode gegeben hatte, die Innerlichkeit des Menschen in so umfassender Art vertieft und erweitert hatte, daß sie fähig geworden war, die Außenwelt in ihrer eigenthümlichen und selbständigen Berechtigung anzuerkennen und sich unbefangener in sie zu versenken. — Daß die Musik nicht theilnahmslos diesem großartigen geistigen Proceß zusehen konnte, liegt schon in ihrer Natur, als unmittelbarstem Abdruck des Seelenlebens; in diesem Falle machten sie aber die Entwicklungen, welche sie eben erfahren hatte, vielleicht am ehesten fähig, reife und frische Früchte zu treiben. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hatte sie in ihrer socialen Stellung

einen viel realeren Boden gewonnen als ehedem, wo sie bei reichen Herren betteln ging oder in der einsamen Cantorei als gelehrtes Handwerk betrieben wurde. Indem aber Männer wie Gluck, Mozart, Beethoven sich als Träger der nationalen Bewegung erfassen lernten, die zu einem allgemeinen Publikum redeten, waren nicht mehr die Regeln der Aesthetik und Technik allein die maßgebenden Gesichtspunkte ihres Schaffens, sondern das Interesse einer erregbaren Menge mußte als ein wenn auch noch so unbewußter Factor mit darauf einwirken. Und in der That hatten ja auch der Inhalt ihrer Kunstwerke und die Mittel ihres Ausdrucks ein viel näheres Verhältniß zur wirklichen Welt gewonnen. Hatte Mozart die menschlichen Charaktere derselben zu typischen Bildern umgeformt, indem er das innerlich Bedeutendste der verschiedenen nationalen Style zu schöner Gesammtharmonie verschmolz und durch die Mächte deutschen Gemüths und deutscher Form versöhnte, so hatte Beethoven die innersten Tiefen menschlicher Leidenschaft aufzuregen gewußt, indem er das Reich der Form in vollkommener Weise für die Freiheit seiner poetischen Phantasie eroberte und so die Musik zu einer Art Universalsprache erhob. — Nicht auffallen kann es daher, wenn im weitern Verlauf die Musik mit noch gesteigerter Innerlichkeit zugleich ein noch näheres und unmittelbareres Verhältniß zur Wirklichkeit eingeht, und der moderne Materialismus in derselben dürfte für die Richtigkeit dieser geschichtlichen Auffassung ein hinlänglicher Beweis sein. —

Schubert's Persönlichkeit, soweit sie bekannt ist, scheint dieser Richtung bereitwillig entgegen gekommen zu sein. In ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, bewegte er sich sein kurzes Leben hindurch in einer durchaus realistischen Welt ohne hohe Ansprüche und Täuschungen. Das Kleinleben in Familie und Freundschaft voller Arbeit und Misère, einfach frohe Geselligkeit ohne vornehme Etikette, ein häufiger Aufenthalt in der Natur, die er leidenschaftlich liebte: das sind Mächte von so urwüchsiger Realität, daß darin zwar sehr wohl ein tiefes Gemüthsleben, schwerlich aber ein grübelnder Idealismus gedeihen kann. Dazu mit einem feurig leidenschaftlichen, derb sinnlichen, fein erregbaren Naturell begabt, erscheint Schubert fast wie zum Dramatiker prädestinirt; nur eins fehlt ihm: Mozart'sche Naivetät, jenes schöne Gleichgewicht der Geisteskräfte, vermöge dessen sich Mozart mit unbefangener Freude in das Leben versenken konnte, weil er die vollkommene Fähigkeit besaß, es zur reinen Schönheit und Wahrheit in sich zu erheben. Aber auch die Riesenkraft Bach-Beethoven'scher Geister, die es in umfassender Totalität durch die Macht der poetischen Idee zu bewältigen wußten, war ihm versagt. Er tritt in ein mehr leidentliches Verhältniß zur Außenwelt, die sich mit tausend mannigfaltigen Strahlen in ihm reflektirt und ihn auf's Tiefste anregt, der er aber nicht mehr die umfassende Reproduktionskraft entgegenbringen kann, um alle ihre Gegensätze künstlerisch zu versöhnen. Daß hiermit die wesentlichste Eigenthümlichkeit des Schubert'schen Schaffens bezeichnet ist, bestätigt sich uns durch die Auffassung Schumann's, der irgendwo einmal der Schubert'schen Musik einen „weiblichen" Charakter zuschreibt. Sch. giebt die Eindrücke, die er in sich aufgenommen, unmittelbarer, weniger geistig verarbeitet wieder als seine großen Vorgänger; seine Musik bekommt daher nach Inhalt und Form einen persönlicheren Charakter. Wie er seine Empfindungen nicht mehr streng objectivirt, so daß er sie in den Formen der Oper *) und des Oratoriums fremden Personen in den Mund legte, sondern wie er in hunderten von Liedern und Gesängen sein eigenes, persönliches Empfinden darstellt, so vermag er es überhaupt nicht mehr, den idealen Gehalt des innerlich Erlebten durch dialektisch nothwendige Entfaltung zu typischer Allgemeingültigkeit zu steigern und von individueller Beschränktheit völlig frei zu machen. Hierin liegt der Grund für seine oft willkührliche Form, in welcher schroffe und unvermittelte Gegensätze ebenso häufig sind als unmotivirte Ueberladungen oder ermüdende Dehnungen; er exponirt mehr nach freier Ideenassociation als nach logischer Consequenz; er improvisirt mehr als er deducirt. — Dies verleiht seiner Musik zugleich einen naturalistischen Charakter, der ohne Frage eben so viele Licht- als Schattenseiten hat. Jene blühende Frische und Jugendlichkeit, jene hinreißende Anmuth und Liebenswürdigkeit, die Wärme und Innigkeit des Herzens, die uns allenthalben begegnet, nicht minder die Kraft und Derbheit, der kühne, charaktervolle Ton derselben, die malerische Pracht und die zauberische Gewalt, mit der sie stets eine Welt von lebendig bewegten Szenen vor unsere Phantasie hinstellt, die nationalen Anklänge bei tausend Gelegenheiten, — kurz Alles, was Schubert zum jugendlichsten unter den Meistern macht, kann man anerkennen, kann man mit Enthusiasmus verehren, man wird aber nicht läugnen dürfen, daß auch eine sehr bedeutende Dosis von geistlosem Ballast, von zahmer, trivialer, ja aufgewärmter Empfindung mit unterläuft, daß er oft die Tonmalerei bis nahe ans Materielle treibt, daß seine Melodien zum Theil phrasenhaft, seine Harmonien nicht selten zu gehäuft, überhaupt seine Darstellungsmittel öfters maßlos sind und nicht im reinen Gleichgewicht stehen mit dem Inhalt; daß dieser letztere nicht selten durch sinnlichen Klangreiz überwuchert wird und daß daher kritische Misanthropen bei ihm ein viel ergiebigeres Feld finden als irgend wo anders. — Mögen sie ausbeuten nach Lust und Gefallen: eins läßt er sich nicht nehmen, was uns tausendmal mehr werth ist als alle Aesthetik — das ist die zündende Kraft der Anregung, die er ausübt. Hierin ist Schubert schlechthin einzig; und dies ist nach dem Gesagten wohl nicht auffallend. Seine Musik muß ihrem Wesen nach hauptsächlich auf die unmittelbarsten Geisteskräfte, Gefühl und Phantasie einwirken, in denen wenn auch nicht die Quellen, so doch die Veranlassungen zu jeder eigenen geistigen Thätigkeit zu finden sind. Daß er nicht wie die ältere und neuere „classische" Musik den innersten ethischen Grund und die umfassende Totalität unseres geistigen Lebens auszufüllen vermag, liegt gewiß auch darin, daß bei ihm die Gestaltung und Verwerthung der musikalischen Grundelemente eine andere wurde und nach seiner künstlerischen Stellung werden mußte, als bei jenem. Vielleicht heißt die ältere Musik auch darum „classisch" weil sie wiewohl in mannigfaltiger Weise, doch im Ganzen übereinstimmend eine vollkommene Gleichberechtigung und eine vollendete Durchdringung von Melodie, Harmonie und Rhythmus aufzeigt. Dies liegt im Wesen der contrapunktischen Form, wie sie nach zwei verschiedenen Seiten hin in Bach und Beethoven culminirt. Es würde zu weit führen, dies näher zu erörtern: nur andeuten wollten wir die Vermuthung, daß auf diesem Charakter der classischen Musik sowohl ihre psychologische Universalität als ihre vollkommen treue Symbolik des Lebens beruht und daß beides abnehmen mußte, sobald wie bei Schubert eine Isolirung jener Grundelemente eintrat. Die Harmonik entfesselte sich bei ihm zu schrankenloser Freiheit und wurde dadurch fähig, sowohl die feinsten und individuellsten Züge des Gefühlsleben, insbesondere der Stimmung wiederzugeben, als die Außenwelt objektiv malerisch abzubilden. Die Melodik schritt zu völliger Autonomie fort, indem sie der Harmonik immer bestimmter gegenübertrat; die letztere sinkt ihr gegenüber in bloße Begleitung herab, je mehr sie die eigene melodische Führung und damit die selbständige Individualität einbüßt. So nähert sich denn die Melodie wieder dem Naturalismus des Volksgesangs. Damit wurde auch dem Rhythmus eine andere Stellung angewiesen als früher. Er beherrscht jetzt weit mehr die Melodie als die Harmonie; er tritt sogar in abstrakter Schattenhaftigkeit auf, indem frappant rhythmisirte Motive häufig eines tieferen melodischen und harmonischen Zuges ent-

*) Unser geehrter hoch im deutschen Norden lebender Mitarbeiter kennt natürlich den „häuslichen Krieg" noch nicht, und hat vielleicht die 17. Nummer des 1. Jahrgangs d. Bl. nicht gesehen, wo eine historische Notiz die Existenz von 12 zum Theil vollendeten Opern zur öffentlichen Kenntniß brachte. D. Red.

behren. In jeder einzelnen dieser Beziehungen erscheint Schubert fast reicher als Beethoven oder Mozart und man möchte sagen, was ihm die Natur an Energie und Tiefe des Geistes vorenthalten, das habe sie ihm an musikalischem Reichthum ersetzen wollen. Aber es fehlt ihm die höchste Weihe der vollendeten Meisterschaft, die Oekonomie, das absolute Ebenmaß, und so verschwenderisch er daher auch im Einzelnen betrachtet mit Melodien, Harmonien und Rhythmen umgeht, im Ganzen erweist er sich doch ärmer als jene, weil er nicht selten zu früh seine bedeutendsten Mittel verausgabt hat und dann zu weniger würdigen, weniger geistigen seine Zuflucht nehmen muß. — Hierin liegt zugleich, daß der in sich selbst harmonische, versöhnende und versöhnte Grundton der classischen Musik bei ihm allmälich zu verblassen beginnt; nicht selten bleibt nach Schubert's eigenem Ausdruck eine „unbegreifliche Sehnsucht" als unüberwindlicher Rest zurück, eines der charakteristischsten Merkmale, das er auf die neuere Musik vererbt hat. — Als gewissermaßen classisch, wenigstens als unübertroffener Meister gilt Sch. im Liede. Die allgemeine Möglichkeit hiezu ist in dem früher Gesagten hinreichend angedeutet worden; in dieser summarischen Charakteristik können wir uns daher nicht tiefer darauf einlassen, nur der einheitliche Grundzug in der Vocal- und Instrumentalcomposition Schubert's muß noch mit einem Wort hervorgehoben werden. Daß seine gesammten Werke einen lyrischen Grundtypus haben, in der specifischen Bedeutung dieses Wortes, die für die Musik nun einmal nicht vermieden werden kann, ist bereits gesagt. Seiner Individualität entsprechend ist aber diese Lyrik durch und durch drastisch, nicht bloß in den Instrumentalwerken, wovon später die Rede sein wird, sondern auch in den Gesängen. Denn Schubert hat nicht bloß Lieder als den unmittelbarsten Erguß der Gemüthsstimmung in strophischer Form, sondern auch eine große Anzahl Balladen, Romanzen und andere Gesänge geschrieben. Aber auch seine specifisch liedförmigen Gesänge tragen sämmtlich ein dramatisches Gepräge an sich. Er zeichnet mit so untrüglicher Sicherheit die Scenerie, aus der die Stimmung hervorgeht, daß der Zuhörer — sei es nun ein Göthe'sches Gretchen am Spinnrad oder ein Müller'sches Schneegefilde, ein Heine'sches Meer oder ein Rellstab'sches Ständchen — ohne Weiteres sich mitten in der Sache befindet, nachdem er nur den ersten Takt gehört hat. Schubert objectivirt seine Stimmung in der Weise, daß er dieselbe gleichsam fortwährend producirt, indem er die Bedingungen, unter denen sie nothwendig entstehen muß, mit überzeugender Schlagkraft und in vollkommener Fülle vor uns hinstellt. In dieser dramatischen Anschaulichkeit, Lebendigkeit und Bestimmtheit liegt die durchschlagende, allgemein bezaubernde Gewalt seiner Lieder; zugleich aber liegt in ihrer Hauptstärke auch ihre natürliche Begrenzung. Das specifisch-musikalische Material mußte ihm zur Markirung der Grundstimmung als wesentlichster Faktor dienen und dient ihm in Wirklichkeit dazu; die Art wie er dasselbe seinem Naturell gemäß verwendet, war nicht in allen Fällen geeignet, das Gesammtbild des Textes nach allen Seiten hin zu reproduciren; der vorwiegend dramatische Charakter seiner Lyrik setzte der innerlichen Vertiefung derselben ganz bestimmte Schranken. So hinterließ denn Sch. seinen Nachfolgern noch ein reiches und schönes Feld; er hat nicht nur das Verdienst, auf seinem eigenen unübertroffen zu sein, sondern auch das, seine Nachfolger auf die ihrigen hingewiesen zu haben. —

Nach diesen allgemeineren Bemerkungen versuchen wir nun, die hauptsächlichsten Claviercompositionen Schubert's kurz zu charakterisiren.

---

## Recensionen.

Robert Volkmann. Concertstück für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (oder eines Streichsextetts, oder eines zweiten Pianofortes). op. 42. Verlag von Heckenast in Pest.

S. B. Unser Componist, dessen kleinere Sachen, wie z. B. die ungarischen Skizzen u. A., auf dem Pulte jeden Clavierspielers liegen sollten, ja dessen Streichquartette von jedem Quartett-Verein berücksichtigt zu werden verdienten, tritt hier unseres Wissens zum ersten Male mit einem größeren Clavierwerke mit Orchester in die Oeffentlichkeit. Uebrigens ist das vorliegende Concertstück dasselbe, welches unser Wiener Pianist Dachs im vorigen Winter als Manuscript gespielt hat, und worüber wir damals (Jahrgang I Nr. 50 d. Bl.) in Kürze berichteten. So weit wir uns noch jener Aufführung dieses „Concertstück's" (damals hieß es, wenn wir nicht irren, „Concert") entsinnen können, scheint Volkmann keine wesentliche Aenderung an dem Opus vorgenommen zu haben, und was hier gedruckt vorliegt ruft uns jene Production frisch in's Gedächtniß zurück.

Ein gedrucktes Exemplar hat für den Kritiker immer den Vortheil, daß er einem solchen mit größerer Objektivität gegenüber steht als der sinnlichen Klangwirkung, wo ihn ja Manches augenblicklich besticht; und so erscheint uns denn jetzt das Concertstück in bei Weitem schärferer, aber leider nicht günstigerer Beleuchtung als damals. Nicht zwar in Bezug auf Arbeit, auf das harmonische Material und auf die Anlage des Ganzen, wohl aber in Bezug auf melodische Erfindung. Wer Volkmann's kleinere Clavierstücke und seine Quartette kennt, der wird nicht sagen können, es fehle ihm an genügendem Gedankenfond, an melodischer Erfindungskraft. Es wundert uns daher, gerade hier, wo der Componist doch faktisch für ein größeres Publikum schreibt, jene falsche deutsche Schüchternheit, jenes scheue Insichhineingehen jene gelehrte Trockenheit zu finden, die sich ordentlich fürchtet eine schöne anmuthige Melodie zu schreiben. Wenn wir nicht ganz irren, so ist das entschieden Subjektive, was der neueren Musik überhaupt eigen, und was auch bei Volkmann stark zu Tage tritt, viel geeigneter im kleinen Kreise gewürdigt und genossen zu werden, als im großen Concertsaal, wo die Symphonie und das Instrumentalconcert ihre eigentliche Heimat finden. An den letzteren Ort gehört mehr das Universelle, Vielen Verständliche, mehr in objektiver Fülle Kraft und Klarheit sich Darstellende. Wir glauben daher nicht mit Unrecht von einem „Concert" oder „Concertstück" mit Orchester eine gewisse gesunde Popularität fordern zu dürfen und finden einen historischen Beleg dafür in allen Concerten der Meister. Von Mozart's lieblichen und so überaus faßlichen Produktionen dieser Art wollen wir gar nicht reden; aber man denke an Beethovens Clavierconcerte, an das Mendelssohn'sche und Weber'sche, ja selbst an die hieher gehörenden Werke der Repräsentanten „deutschester Innerlichkeit" par excellence: Spohr und Schumann. Ueberall wird man die künstlerische Gestaltung so eingerichtet finden, daß Jeder, der Musiker, wie der Laie, seine Freude an der Sache haben kann, daher denn auch das melodische Element überall mit besonderer Vorliebe gepflegt erscheint, nirgend blos das mehr dem Musiker als dem natürlichen Menschen zusagende harmonische.

In dieser Hinsicht ist uns für die Zukunft unseres Volkmann-schen Concertstücks etwas bange. Nicht als ob es gerade unmelodisch wäre, aber daß hier die (obgleich geistreiche) Arabeske bei Weitem die eigentlichen Grundgedanken überwuchert, daß diese nicht mit gehöriger Schärfe hervortreten, ja daß sie selbst an sich betrachtet vorwiegend von ziemlich verschwommenem Charakter sind und eine ziemliche Anstrengung von Seite des Hörers voraussetzen, anstatt ihm wie Manna vom Himmel in die Seele zu träufeln, das scheint uns das Bedenkliche an der Sache.

Doch vielleicht bauen wir unser Urtheil auf falsche Hypothesen, müssen also den geneigten Leser bitten, mit uns ein wenig tiefer in den Organismus des Stücks hineinzublicken.

Das Ganze gruppirt sich in drei Hauptabtheilungen, einem Andante in C-moll, dann einem Thema mit Variationen in C-dur und endlich einem Finale ebenfalls in C-dur, dessen Thema

aus demselben Motiv gebildet ist, welches dem Andante zu Grunde lag. Dieses (das Andante) besteht aus dem mehr harmonisch als melodisch interessanten Thema, welches hauptsächlich dem Orchester anvertraut ist, — dann aus cadenzartigen Gängen der Hauptstimme; ungefähr ist schon hier und in der Anlage des Ganzen Beethoven's Phantasie mit Chor als das Muster zu erkennen, welches dem Componisten vorgeschwebt haben mochte. Volkmann's Arbeit erscheint aber insofern als eine etwas verblaßte Copie des genannten Werks, als sein Variationen-Thema sich erstens bei weitem nicht so plastisch von der Introduktion abhebt, wie bei Beethoven, und als es, an sich von verschwommener Haltung, eher einer Fortsetzung der ungeschlossenen sich in freien Gestaltungen ergießenden Einleitung als einem neuen Thema gleicht. Es steht daher hier auf einem unglücklichen Platz. Wäre ihm ein festgefügtes in strammen rhythmischen Formen gehaltenes Allegro, mit einem Wort ein förmlicher Concertsatz vorausgegangen, so würde man wahrscheinlich das verschwommene Wesen gerade als etwas Willkommenes hingenommen haben. Nach Volkmann's Einleitung in C-moll aber wäre ein viel prägnanteres Thema von klarer Physiognomie passend gewesen. Denn da nun begreiflich auch dieses Thema sofort in flüchtige Tongestalten aufgelöst wird, die wiederum den Anspruch auf große Aufmerksamkeit des Hörers erheben um auch nur verstanden zu werden, so ist es bei allem Geist der Arbeit, der hier nicht zu verkennen, doch kein Wunder, wenn der Hörer sich allmälig mehr ermüdet als angeregt und erfrischt fühlt. Das Finale kommt bereits ein wenig spät, um seine anregende Kraft noch mit Erfolg zu bewähren. Doch ist es unstreitig jener Theil des Ganzen, der es zu retten vermag, denn da man lange genug einen lebhaften Satz mit rhythmisch-geschlossenen und melodischen Formen erwartet hat, so fühlt man sich hier wenigstens endlich auf festem Boden. Auch übersieht man in der Freude über diese glückliche Ankunft wohl gerne eine gewisse Familienähnlichkeit der jetzt auftretenden Motive mit wohlbekannten anderen. Davon abgesehen aber ist das Finale nicht allein frisch und von rhythmisch lebendigem Schwung, es ist auch durchgearbeitet und interessant ausgeführt.

Um noch einmal auf die Variationen zurückzukommen, so zeichnet sich die erste derselben durch lebhaften Schwung, die zweite durch interessante Harmonik aus. Die dritte macht, selbst im glücklichsten Falle brillantester Ausführung keinen klaren Eindruck im ersten Theil vernimmt man eine Bravourpassage der linken Hand, zu welcher die rechte nichts „rechtes" dazuzufügen weiß; im zweiten Theil nimmt dieselbe lebhafteren Antheil, aber was sie sagt, klingt etwas verschroben; ein klarer einfacher Gesang über der stürmenden linken Hand wäre von großem Vortheil gewesen. Die vierte Variation in langsamerem Tempo klingt etwas kahl, und ist für den Clavierspieler „undankbar" gesetzt. Statt einer folgenden lebhaften Variation fällt der Componist darauf in ein Allegro molto, C-moll Alla breve, das die Einleitung oder den Uebergang zum Finale bildet. Wir gestehen dieses Achtel-Donnerwetter, welches sich hier plötzlich über unseren Häuptern entladet noch nicht ganz zu begreifen. Mindestens finden wir es zu inhaltslos um ohne alle Begleitung durch die reichen Mittel des vorhandenen Orchesters unser Interesse zu erregen.

Das uns vorliegende Exemplar ist eine Partitur für zwei Pianoforte (das Solo pianoforte und das begleitende). Ueber die Instrumentirung läßt sich daher nichts weiter sagen, als daß Vieles recht piquant gesetzt scheint. Ueber das Verhältniß des Orchesters zur Solostimme könnten wir nur bestimmte Bemerkungen wagen, wenn die Orchesterpartitur vorläge.

Eine interessante Aufgabe (und wahrlich keine leichte) ist dieses Concert für die Clavierspieler jedenfalls, und wir empfehlen es ihnen zum Studium; ob es im Publikum sich Bahn brechen wird, können wir nicht vorhersagen. Es ist indessen immerhin möglich, daß man es, wenn es fortan mit der Composition in demselben Maß bergab geht, wie bisher, in 10—20 Jahren gegenüber neuesten Compositionen als Muster reicher Melodik preisen wird.

## Ueber wünschenswerthe Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's.

E.N. So oft uns neue Ausgaben Mozart'scher und Beethoven'scher Claviercompositionen in die Hände kamen, war es uns wunderlich, gewisse Stellen, welche unbedingt einer Veränderung bedürfen, immer wieder in der alten unvollkommenen, unbefriedigenden Form abgedruckt zu finden. Wir meinen diejenigen Stellen, wo beide große Componisten (Beethoven jedoch nur in seiner früheren Periode) durch die Beschränkung der Claviatur der damaligen Instrumente auf 5 Octaven in den von ihnen beabsichtigten Tonfolgen plötzlich gehindert und genöthigt werden zu allerhand Auskunftsmitteln und Nothbehelfen zu greifen, die fast ohne Ausnahme die Wirkung der betreffenden Stellen beeinträchtigen und meist ohne Weiters als Verstümmelungen empfunden werden. Daher denn auch intelligente Musiker in der Praxis häufig genug solche Stellen so zu sagen in integrum zu restituiren, d. h. sie so zu spielen pflegen, wie sie eigentlich lauten sollten. Wie viele Spieler aber, Musiker sowohl als Dilettanten (letztere fast ohne Ausnahme), bleiben entweder aus Gedankenlosigkeit oder aus falscher, pedantischer Scheu beharrlich dabei, jene Nothbehelfe mit abzuspielen, als gäbe es noch keine erweiterte Claviatur! Wir sehen nicht ein, warum die Wohlthaten dieser letzteren jenen Meisterwerken nicht nachträglich zu Theil werden sollten und warum dafür in neuen Ausgaben derselben nicht längst gesorgt worden ist, da doch tüchtige und berühmte Musiker, wie z. B. Moscheles, sich mit der Redaction befasst haben. Es wäre wirklich dankenswerth, wenn bei nächster Gelegenheit die Herausgeber einmal den erweiterten Spielraum auf den heutigen Instrumenten mit in Rechnung brächten und damit so mancher aufstrebenden Melodie oder Passage endlich zu ihrem guten Recht verhelfen wollten. Die Zahl der Beispiele, die wir aus den betreffenden Werken anzuführen im Stande wären, ist sehr groß. Es wird Niemand bei irgend einem solchen Beispiele behaupten können, die vorgeschlagene Aenderung sei das weniger Wünschenswerthe, dem musikalischen Gedanken Ungünstigere. Kommen doch auch die betreffenden Stellen fast sämmtlich bei Mozart und Beethoven noch einmal vor (in der Oberdominante oder in der Haupttonart), so daß sich jede derartige Aenderung eigentlich auf die Autorität beider Meister selbst stützt. (Wir bringen vielleicht einmal ein Verzeichniß solcher Stellen, wollten aber einstweilen namentlich die Verleger Beethoven'scher Werke durch Obiges aufmerksam gemacht haben. D. Red.)

## Locales.

(3. Philharmonisches Concert. 5. Quartettproduktion. Akademie. Dreyschock.)

S. B. Wenn einer neuen Symphonie von einem jüngeren deutschen Componisten die Ehre widerfährt, von einem Institut wie unsere philharmonische Concertunternehmung aufgeführt und wenigstens von einem Theil des Publikums beifällig aufgenommen zu werden, so ist das ein Ereigniß, von dem man meinen sollte, es wäre durchaus erfreulich und müßte auch herzlich begrüßt werden. Ist doch die Sterilität auf diesem Gebiet, in quantitativer wie qualitativer Hinsicht bedeutend genug, um von vornherein eine Anzahl kritisch-ästhetischer Bedenken niederzuschlagen. Eine Symphonie ist doch immer eine Symphonie, und ist das Werk auch schwach, so wiegt doch der Ehrgeiz und das Streben eines Künstlers, gerade auf diesem schwierigen Gebiet etwas zu leisten, nicht gerade leicht. Ist nun der Componist obendrein ein einheimischer und dadurch Gelegenheit geboten sich auch einmal wohlgefällig den Bart zu streichen,

so wird die Versuchung für patriotisch-fühlende Gemüther noch größer in die Lobposaune zu stoßen. Wenn im gegebenen Fall dennoch die Pflicht des Kritikers, seiner Ueberzeugung Ausdruck zu verleihen, überwiegt, so gehört das vorneweg nicht zu den angenehmsten Dingen, die ihm passiren können.

Die neue hier in Rede stehende Symphonie in C-dur von Joh. *Herbeck* wurde am 2. Weihnachts Feiertage den 26. Dez. im 3. Philharmonischen Concert durch Herrn O. Dessoff zu sehr gelungener Aufführung gebracht, und erfuhr eine *theilweise, nicht allseitig* günstige Aufnahme. Denn wenn man die Bemühungen in Anschlag bringt, welche von Einzelnen angewendet wurden, um einen mäßigen und kurzen Beifall zum Hervorruf des Componisten zu steigern, wenn man von der kleinen Comödie absieht, die zwischen dem Dirigenten und dem Componisten gespielt wurde, so bleibt nicht viel übrig, dessen sich der letztere sonderlich zu freuen hätte. Und in der That, eine wirklich *warme* Aufnahme des Werks hätte uns bei der Beschaffenheit desselben Wunder genommen.

Betrachtet man die Geschichte der Orchestersymphonie von Beethoven abwärts, so muß man ohne weiters zugestehen, daß das eigentlich *symphonistische* Wesen, die Durchdringung und Individualisirung aller Stimmen mittelst die Hauptthemen, immer mehr in Verfall gerieth. Schon Franz Schubert bot in seinem vielfach reizenden Werk in C-dur statt pyramidaler Entwicklung und Gipfelung in die Breite gezogene Flächen, allerdings voller Poesie und Anmuth, — das Letztere mußte für den Abgang entschädigen. Mendelssohn trat ebenfalls vielfach auf lyrisches Gebiet über, aber sein tiefes Gemüth und der Ernst seiner Kunstanschauung bewahrte ihn vor Tändelei und leerem Formenkram. Auch Schumann ging vielfach von den Grundbedingungen symphonischen Styls ab, entschädigte aber durch reiche Phantasie, durch Schwung und bedeutendes harmonisches Leben. Von Berlioz u. s. w. schweigen wir; diese Linie artete in Programmmusik aus. *Herbeck* nun scheint die Mitte halten zu wollen zwischen Zukunftsmusik und den Produkten unserer Lyriker. Er gehört insofern *nicht* zu den Zukunftscomponisten, als er es verschmäht durch ein „Programm" ersetzen zu wollen was seine Musik nicht leistet. Er steht aber insofern mit einem Fuß allerdings auf diesem verhängnißvollen Boden, als er *jene* Bedingungen nicht einhält, die von den Classikern und selbst von den Lyrikern noch als wesentlich für die Symphonie anerkannt wurden: die stetige consequente Entwicklung, die Prägnanz der Hauptgedanken, die Fülle des speziell-musikalischen Inhalts, der im Verlauf der Sätze aus den Themen erst gezogen und gebildet wird. Er weiß mit seinen Themen so zu sagen „nichts anzufangen", er „macht nichts daraus", vielmehr gleicht Alles einer Mosaikarbeit. Und wodurch entschädigt *er* für den im Verhaltniß noch viel auffallenderen Abgang? Etwa durch Poesie, Gemüth, reizende Phantasie, neues Material, frisches, lebendig pulsirendes Tonleben? Nein, und hundertmal nein! Diejenigen, welche hier von Entschädigung sprechen mögen, werden entschädigt durch Effekt, Effekt, Effekt! Klangfarben, dröhnendes Blech, überraschende Coups — das ist offenbar das Ziel, das sind die Mittel, durch welche Herbeck zu interessiren und zu siegen hofft. Zu *diesem* Zweck wird das Orchester mit der unsymphonischen *Harfe*, mit Piccolo und Contrafagott ausgestattet; dahin geht alle Berechnung, gehen alle Anordnungen, dafür opfert er Alles, was der Symphonie als unveräußerliche Lebensbedingung angehört, die auch Mendelssohn, Schubert und Schumann noch respektirten. Von interessanter Durchführung eines Hauptgedankens, von dramatischer Anlage, die die Höhepunkte eines Satzes auf den einen Trumpf: das Thema, setzt, ist nicht die Spur. Daher auch die Themen selbst in großer Mehrzahl gar nicht symphonistisch sind, obwohl oft von schönem Orchester-Klang, öfters auch nicht ohne Stimmung. Zu den letztern rechnen wir entschieden das Thema des zweiten, langsamen Satzes, um das wir den Componisten beneiden würden, wenn es entweder anderswo als in einer Symphonie vorkäme, oder durch die Kunst des Componisten dennoch in echt symphonistischer Weise verwerthet würde. So auch das, obgleich ein bischen coquette Thema des dritten scherzo-artigen Satzes. Beide wären ganz trefflich in einer Oper, in einer melodramatischen Arbeit, in einer Musik zu x y oder z. Als Symphoniethemen sind sie weder in technischer, noch in Hinsicht der Stimmung gut verwendet, denn das Folgende steht immer in keiner Beziehung dazu, und ist selber auch nicht fähig als Gegensatz selbständig zu wirken. Herbeck verliert sich, sobald sein Thema ausgespielt hat, in's Blaue, er zeigt sich von dort an nur bemüht caleidoskopartig Wirkung auf Wirkung zu häufen, aber das Ganze wirkt doch nicht, weil sich Stimmung und Kunstmittel gänzlich zersplittern. Was die Kunstmittel selbst betrifft, so haben wohl Schubert, Mendelssohn und Schumann einiges Material zu dieser Symphonie geliefert; mehr noch aber R. Wagner und Berlioz. Jener in gewissen harmonischen Wendungen und unnatürlich affektvollen, mit auffallender Vorliebe oft wiederholten melodischen Floskeln, dieser in der ausgeklügelten Instrumentirung, in der geschraubten und zwangvollen Polyphonie. — Das Adagio ist seines wahrhaft stimmungsvollen Themas wegen, das Scherzo besonders eines in der Mitte vorkommenden prägnanten Gedankenzuges wegen verhältnißmäßig immer noch am genießbarsten. Dagegen der erste Satz trotz allen Aufwandes orchestraler Mittel ganz leer erscheint, während das Finale geradezu unschön genannt werden muß, obwohl hier der Componist noch am ersten bemüht scheint, durch „Arbeit" zu imponiren. Was für ein hölzernes Thema ist es aber, das hier zu Grunde liegt! der Componist scheint auf dasselbe großen Werth zu legen; aber soviel es auch aussprechen will, es sagt doch nichts, denn es ist nur eine unabgeschlossene Phrase, die wohl zu einem Thema hätte *werden* können, aber trotz allem Hörnergeschmetter nur embryonisch wirkt und nicht den Eindruck eines klaren Gedankens macht. —

Mehr zu sagen ist für heute unmöglich. Sollte das Werk einen willigen Verleger finden und die Partitur gedruckt werden, so kann später eine genauere Analyse die Physiognomie unseres Componisten schlagender darlegen. Jedenfalls bedauern wir aufrichtig, einem talentvollen Musiker, als den wir Herrn Herbeck allezeit anerkannt haben, zum dritten oder vierten Male sagen zu müssen, daß er den Begriff der Kammer- und Symphoniemusik mehr der Neuzeit, also der Zeit des Verfalls, als der kräftigen Blüthezeit der Gattung gemäß auffaßt, und sich durch Kunsterscheinungen beeinflussen läßt, von denen er sich, will er anders gerade in Symphonie und Kammermusik Ganzes und Volles leisten, weit entfernt halten sollte.

Den übrigen Theil des Programms bildete Schumanns Manfred-Ouvertüre und Mendelssohn's lebensfrische A-dur-Symphonie, welch letztere mit außergewöhnlicher Feinheit und durchaus glücklich ausgeführt wurde.

Ein weiteres interessantes Ereigniß war die Aufführung von Fr. Schubert's Oktett für Blas- und Streichinstrumente in der 5. Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger. Obwohl nicht zu jenen großartigen und tiefsinnigen Schöpfungen Schubert's gehörend, in denen er sich beinahe an Beethovens Seite stellt, wie z. B. das D-moll-Quartett, das C-dur-Quintett und die Claviertrios, ist doch auch dieses Oktett, welches unbegreiflicher Weise erst jetzt an's Tageslicht gezogen wird (es ist um das Jahr 1824 componirt, und wurde 1851—52 bei Spina in Stimmen gedruckt), ein Werk voll echt Schubert'schen Zaubers und poetischen Dufts. Clarinette Fagott und Horn in der isolirten Stellung unter 6 Streichinstrumenten lassen allerdings darauf schließen, daß irgend eine äußere Veranlassung das Werk hervorgerufen hat. Aber wie fein hat Schubert die heikle Aufgabe gelöst, wie reizend das gegebene Material benutzt! *) — Leider müssen wir hier die That-

*) Ein soeben bei Spina erschienenes Arrangement zu 4 Händen von S. Leithner (Sonnleithner?) wird nächstens Veranlassung bieten, näher auf das Opus einzugehen.

sache verewigen, daß Hr. Hellmesberger auch diesmal, wie schon in früheren Jahren bei der C-Symphonie, jenes unleidliche Verfahren angewendet hat, angebliche (oder wirkliche?) Längen durch eine Unmasse kleiner Striche und Abänderungen zu beseitigen. Wir nennen dieses Verfahren schlechthin unkünstlerisch, zumal wenn es angewendet wird, bevor sich die allgemeine Stimme überhaupt für eine Kürzung ausgesprochen hat, und wenn es auf vandalische Weise geschieht. Eine abermalige Aufführung des sonst sehr schön gespielten, und vom Publikum mit großer Freude aufgenommenen Werks ohne Kürzungen und Veränderungen, das ist die einzige Sühne, durch welche sich Herr Hellmesberger für die begangene Sünde Absolution verschaffen kann. — In derselben Produktion spielte Herr Dachs das B-dur-Trio von Beethoven, und zum Schluß gab man Mozart's Es-Quintett. —

Wenn wir schließlich die Akademie unserer Societät, in welcher Beethoven's Christus am Oehlberg und Mendelssohn's Lobgesang in gewohnter Weise aufgeführt wurden, — dann Dreyschock's zweites Concert erwähnen, in welchem derselbe u. A. seine beiden Haupt-Effektstücke, Mendelssohn's G-moll-Concert und Weber's Concertstück mit glänzendem Erfolg spielte, so dürfte Alles berichtet sein, was sich in den letzten Wochen ereignet hat.

## Kritische Revüe

Alexander Dreyschock. „Palmen des Friedens", sechs Dichtungen von F. Stolle. Op. 123. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig.

v. Br. Der berühmte Claviervirtuose hat sich veranlaßt gefunden, auch einmal ein Paar Stündchen seiner Muße an Anfertigung einiger Lieder zu verwenden und hat sich dazu die Palmen des Friedens gewählt. Wir wollen ihnen auch keinen ernstlichen Krieg machen. Verständige, welche das Wesen des Virtuosen-Componisten nur im Geringsten kennen, erwarten ohnedies im Vorhinein nichts anderes, als daß diese Lieder zu der Gattung derjenigen gehören, von welchen der Göthe'sche Vers gilt: wo Gedanken fehlen stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein.

Rob. Franz. Sechs Lieder, nach Gedichten von Heine. Op. 34. Verlag von Leuckart in Breslau.

Da diese Lieder kein neues Moment in der bekannten Productionsweise des Autors aufzeigen, so lassen wir uns hier um so eher daran genügen, die Freunde seiner Muse auf das Erscheinen derselben aufmerksam zu machen, als wir vielleicht demnächst jene selbst einer eingehenden Betrachtung von unserem Standpunkte aus unterziehen.

Adolf Müller (Sohn). Lieder und Gesänge. Op. 4. Verlag von Rozsavölgyi in Pest.

— — „Christus", fünf geistliche Sonette von Theodor Körner und Legende aus Bulwer's „die letzten Tage Pompeji's." Op. 3. Derselbe Verlag.

Diese Lieder und Gesänge sowohl, wie auch die Composition der geistlichen Sonette und der Legende verrathen ein recht schätzbares, wenn auch das Niveau des Gewöhnlichen nicht überschreitendes, durch keine besondere Eigenthümlichkeit ausgezeichnetes Talent; doch haben uns das „schwäbische Volkslied" in dem ersten und „der schwere Abend" (nach einem Gedicht von Lenau) in dem zweitem Heft der Gesänge durch ihren innigen, schönen Ausdruck besonders lebhaft angesprochen.

J. Hoven. Drei Lieder, op. 52. Verlag von G. Lewy in Wien.

Ziemlich harmlose Beiträge zu der immer höher emporschwellenden Fluth der Gesangsliteratur, eigentlich mehr Balladen als Lieder und im Werth etwa den schwächeren Balladen Löwe's gleich zu stellen, den Freunden des gemüthlichen Genre aber und des Componisten insbesondere eine immerhin vielleicht willkommene Gabe. Die vom Componisten gewählten Gedichte sind: „die Sägemühle" von Kerner, die „Uhr" von Seidl und „die zwei Gesellen" von Eichendorff.

L. Damrosch. Drei Lieder, op. 6 Verlag von J. Schuberth in Leipzig und New-York.

Der Componist scheint von der ungeheuerlichen Schreibweise, der er sich anfänglich ergeben, zurückgekommen zu sein und dies allein ist schon ein Fortschritt, zu welchem wir ihm gratuliren; das dritte dieser nach Gedichten aus Bodenstedt's „Mirza Schaffy" komponirten Lieder läßt freilich die Schule des Verfassers nicht verkennen.

Julius Schaeffer. Sechs Gesänge, op. 9. Verlag von Leuckart in Breslau.

Ein zartes Gemüth und feiner musikalischer Sinn lassen sich dem Componisten dieser Gesänge gewiß nicht abstreiten, leider aber frommt uns dergleichen wenig mehr, denn unsere poetische wie musikalische Lyrik ist an Schätzen dieser Art bereits überreich und wir möchten lieber vollere, schärfere, sei es helle oder auch dunkle Klänge vernehmen, die uns nicht in Schlummer lullen, sondern, wenn auch nicht mit dem rohen, barbarischen Trompetengeschmetter, welches jüngst in Schwang gekommen, aus dem Schlummer erwecken. Auch das Lied ist dazu nicht ohne Beruf, wie ja die aus voller, energischer Spannkraft des Gemüths und der Phantasie gesungenen Lieder und Gesänge Schubert's und Schumann's hinlänglich beweisen. H. Heine, Em. Geibel, Leop. Schäfer, W. Osterwald und J. Sturm sind die Dichter, welchen sich der Componist angeschlossen, und den Schluß der kleinen Sammlung bildet ein neckisches altdeutsches Volksgedicht „Wiederhall", dessen Ton der Componist recht glücklich getroffen und daraus ein frisches, herzerfreuendes Liedchen geschaffen hat.

Heinrich Esser. Liederalbum, op. 65. Verlag von Schott's Söhnen in Mainz.

Mehr Nachempfundenes, als aus dem eigenen Innern Geschöpftes, mehr Phrase als Kern, viel theatralischer Effekt, aber immer mit Geschmack und Bildung gepaart, auch nicht ohne Gemüth und so doch immer eine achtbare Stelle in der musikalischen Lyrik einnehmend. Auffallend war uns die Auffassung des Componisten in Nr. 2 und 8 wo uns der heroische Ton der Musik zu dem Inhalt der Gedichte nicht zu stimmen scheint und vollends das triviale, ganz äußerlich klapperende Begleitungsmotiv in dem letzteren gar nicht gefallen will. Die Dichtungen, welche dieses Album enthält, sind von Rob. Prutz, Reinick, Justinus Kerner, Fr. Pocci und C. Lemcke. Wir kommen übrigens auf den namentlich im Genre des Liedes sehr fruchtbaren Componisten vielleicht nächstens einmal im Ganzen und Großen zu sprechen.

Rob. Schumann. Neujahrlied von Friedr. Rückert, für Soli, Chor und Orchester op. 144. (Nr. 9 der nachgelassenen Werke.) Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Nicht ohne guten Grund hat sich ein Vorurtheil gegen die Werke aus Schumann's letzter Periode gebildet, und ihnen die jetzt als nachgelassene erscheinenden beizuzählen, dafür spricht mindestens die natürliche Vermuthung. Wenn wir nun auch dieses Mißtrauen theilen, so müssen wir doch das vorstehende Neujahrslied als eine Ausnahme bezeichnen und wir machen die betreffenden Vereine und ihre Dirigenten aufmerksam, ja nicht achtungslos daran vorüber zu gehen.

Wann immer Schumann dieses Stück komponirt haben möge, so war es jedenfalls in einer guten Stunde. Man wird von einem Neujahrslied von vornherein nicht das Höchste erwarten, dessen Poesie und Musik fähig sind, da der Stoff nothwendig

das Ueberwiegen tendenziös didaktischer Elemente mit sich führt. Doch liegt dem Rückert'schen Gedicht eine durchaus poetische Anschauung zu Grunde, die in bedeutungsvoller, energischer Weise zum Ausdruck kömmt und in Schumann's Musik einen eben so lebhaften, als würdigen Wiederhall findet Wenn in dieser auch durchaus das deklamatorische Element vorwalten mußte, so ist es doch durchaus von hohem Schwunge belebt und indem Schumann bei den einzelnen Versen wenig verweilt sondern uns in energischem Zug durch das Ganze (das Gedicht zählt dreizehn Strophen) hindurchführt und für die einzelnen Stimmungen immer sehr charakteristische Motive findet, breitet er doch die vorletzte Strophe:

Schließt Brüder, die Runde, und sprecht zum Gedeihn:
Stets laßt uns im Bunde vereiniget seyn!

in reicher, prächtiger Arbeit von uns aus, und schließt in der letzten mit einem choralartigen Gesang sehr würdig und angemessen ab. Das ganze Werk zählt in Partitur 95 Seiten und ist von der Verlagshandlung in gewohnter schöner Weise ausgestattet.

---

## Correspondenzen.

### Berlin.

-h- Von unsern beiden großen Chor-Vereinen hat die Singakademie neben vielen kleinen und einer größeren Aufführung in ihrem Privatkreise bereits zwei große gegeben, die auch dem Publikum zugänglich geworden sind. In dem ersten brachte sie Bach's H-moll-Messe, die seit der letzten Aufführung auch von dem Stern'schen Verein producirt worden ist. Daß die beiden großen Vereine dasselbe Werk von Bach einstudirten, ist ein recht vollgültiges Zeichen des Interesses, daß sie beide an ihm nahmen, und sicher ist dieses auch durch den hohen Werth, den es besitzt, gerechtfertigt. Gedenkt man aber der vielen Werke größerer und kleinerer Ausdehnung, die jetzt bereits in der gewissenhaftesten Redaction herausgekommen, so muß man es bedauern, daß Hr. Stern kein anderes wählte. Die Messe ist in ihren musikalischen Beziehungen so vielfach besprochen, daß es fast gerathener erscheint, darauf hinzuweisen und sich damit zu begnügen. Bach's Musik, die die Sinnlichkeit des Klangmaterials nirgends in ihrer planen Nacktheit hervortreten läßt, ist in jedem Momente geistig beseelt und von den höchsten Empfindungen, die das menschliche Herz erfüllen können, ganz durchdrungen. Darum kann sie freilich nicht beliebtes Gemeingut der Masse werden, die weder Herz noch Kopf genug hat ihr gewachsen zu sein. Doch auch selbst die Masse kann ihr Theil bei Bach'scher Musik finden, wenn deren rein charakteristischer Inhalt so vollendet schön gegeben wird, daß die tönende Schönheit ihm gleich kommt. Ist dies bei den Chören heute schon öfter der Fall, so entrathen die Solosänger (— es klingt paradox —) häufig noch der nöthigen Beherrschung, weil der ihnen zufallende Antheil eine geradezu instrumentale Technik mit tiefster geistigen Erfülltheit erfordert. Soll der Klang überall ein absolut wohlthuender sein, so muß das Orchester, abgesehen davon, daß ein jedes Instrument der schwierigsten Soloaufgabe gewachsen sein muß, durch das Hinzutreten der Orgel in Bach'scher Weise vervollständigt werden. Die Orgel (wie bei kleineren Sachen der Flügel), verstand sich damals von selbst. Sie hatte überall auszufüllen, vorzubereiten und zu vermitteln. Ihre Aufgabe war es den allgemeinen Schönheitssinn zu befriedigen und ihr Antheil wurde gar nicht erst zu Papier gebracht, weil so niedrigen Ansprüchen an produktive Stylistik damals ein jeder Musiker gewachsen war. Daß die Orgel trotz der Bemühungen des ehrwürdigen Direktors der Singakademie, des Prof. Grell auch bei dieser Aufführung noch fehlte, war sehr zu bedauern, bleibt einem Jeden, der nicht die allerinnersten Verhältnisse dieses Institutes kennt, unbegreiflich, und gereicht Berlin gerade nicht zu besonderer Ehre. Zwei Kaufmannsstädte am Rhein, deren jede etwa den zehnten Theil von Berlin's Einwohnern besitzt, in denen kein Hof, umgeben von einer glänzenden Aristokratie residirt, überflügeln uns hierin. Die Ausführung war eine echt musikalische; die Singweise der Singacademie ist eine so wohlthuende, daß man sich in eine schönere Sphäre gehoben fühlt; alles wird mit möglichster Reinheit genommen. Es weht ein lieblicher Ernst in der ganzen Art und Weise. Manchem könnte es fast erscheinen, als würde ihr etwas Feuer der Leidenschaft nicht schaden.— Die zweite Aufführung brachte Haydn's Schöpfung. Dieses prächtige, mit eben so freiem als lebensfrischem Natursinn aller Vergänglichkeit Trotz bietende Werk ist dem Chor wie Publikum beiderseitig so bekannt, daß der leistende wie der empfangende Theil sich vollständig entsprechen.

Der Stern'sche Gesangverein, der der Singacademie zunächst steht, gab zuerst am Sterbetage Mendelssohn's — sein Verdienst ist die Einbürgerung von dessen Musik hier in Berlin — eine geschlossene Mendelssohnfeier, über die uns von Mitgliedern des Vereins nur Rühmliches berichtet wurde, und betheiligte sich außerdem an einem Concert, das der kgl. Capellmeister H. W. Taubert gab, und worin seine neuerlich geschriebene Musik zu Shakespeare's „Sturm“ ausgeführt wurde. Um vorweg ein Urtheil darüber auszusprechen, nennen wir sie die bedeutendste musikalische Bearbeitung eines Shakespeare'schen Werkes seit Mendelssohn's „Sommernachtstraum“, die uns bisher zu Gehör kam. Der große Erfolg der Dingelstädt'schen Inszenirung des Wintermährchen's — Flotow's musikalische Zuthaten sind ihrer Flüchtigkeit und Geschmacklosigkeit halber kaum erwähnenswerth — hier in Berlin, mochte den Componisten veranlaßt haben eine Arbeit vollständig auszuführen, zu der individuelle Neigung ihn trieb und wozu die specielle Begabung ihm auch zuzusprechen ist. Seine Absicht, diese auf unserer Bühne zur Aufführung zu bringen, kam nicht zur Verwirklichung; er stellte die Musikstücke deshalb concertmäßig zusammen und veranlaßte den ihm befreundeten Dichter Eggers durch verbindende Worte den Zusammenhang in erklärender Weise herzustellen.

Die Ouvertüre *) ist ein reiches Musikstück, in welchem Sturm und phantastisch idyllisches Leben die Contraste tragen; ihr folgt eine breit angelegte Introduction mit Chor, in der der Meeresabend, der heraufbeschworene Sturm und Prospero's bezauberte Insel geschildert werden. Eingelegt ist sodann ein Schlummerlied, wo Prospero Miranda auf zauberische Weise einschläfert, und die Musik zu dem ersten Gegenübertreten des Prospero und Caliban. Reizend ist Ariel's Lied: „Kommt auf diesen gelben Strand“ mit dem „Wau, Wau“ des Hundes und dem „Bim, bim“ des Glöckleins. Dergleichen Motive weiß Taubert immer wieder neu und zutreffend in die Musik zu übertragen. Den Ariel läßt T. den schlafenden Schiffbrüchigen die Warnung liedartig zusingen; Stephano's derbes Lied erhält noch einen Vers, damit die Melodie dem Hörer bekannter werde. Bei'm ersten Hören lernt ein Jeder ja mehr kennen, als daß er genießt. Die gemüthreichen, mit Liebe und Phantasie gleich freigebig ausgestatteten Szenen zwischen Ferdinand, Miranda und Prospero werden mit Musik eingeleitet und dadurch romantisch eingerahmt. Statt des Ariel als Harpye singt ein Chor von Harpyen den „drei Sündenmännern“ in's Gewissen. Hierbei ist im Text einiges, das bei dem vollgültigen Herbeiziehen der Musik zu breit und zu gedanken spielend erscheint, ausgelassen. Die Scene der drei komischen Wichte, des Caliban Stephano und Trinculo ist durch eine marcia buffa und einen Chor der Kobalde sehr hervorgehoben, ebendaselbst ist zur Schilderung der wilden Jagd der Chor herzugenommen. Die Worte der Ceres „Hüll und Füll, Gedeihen immer“ sind den Nymphen und Schnittern zugetheilt worden. Bei der Kürzung dieser reizenden Szene, mag der praktische Hinblick auf die geringeren Mittel, die dem Drama im Allgemeinen zu Gebote stehen, entschieden haben. Ariel's Lied „Eh' du kannst sagen: komm und geh'“ hat der Componist nicht in Musik gesetzt; obwohl der neckische Humor seinem Talente zu feiner Komik unserer Ansicht noch recht entsprochen haben müßte. Desselben Schlußlied „Wie die Bien' saug' ich mich ein“ hat dagegen einen zweiten Vers erhalten und eine leise verhallende Schlußmusik bringt das Ganze zu einem wohlthuenden Ende.

Taubert's musikalische Begabung ist so vielfach gewürdigt, daß ein jeder Musiker nach den gegebenen freilich sehr abgerissenen Winken wissen wird, was er zu erwarten hat; doch soll besonders darauf hinge-

*) Obwohl wir in der vorigen Nummer bereits einen Artikel aus der Nationalztg. über das in Rede stehende Werk abgedruckt haben, so wollten wir doch unserem Referenten auch das Wort darüber gönnen, besonders da er uns einige Details bietet. D. Red.

wiesen werden, daß der Comp. hier wie neulich in seiner Ouvertüre zu Tausend und eine Nacht einen Griff so recht in das Element gethan hat, das seinem künstlerischen Wesen im Ganzen entspricht. Strebsame Dirigenten, die auch Theilnahme für das produktive Treiben unserer Zeit haben, mögen nicht verabsäumen die Musik kennen zu lernen. Wir hören, daß man in Leipzig damit umgeht, sie in ähnlicher Weise zur Aufführung zu bringen.

## Dr. Carl Proske.

†.

Der verdienstvolle Sammler, dessen Tod wir in der letzten Nummer gemeldet haben, war gebaren 1794 zu Gräbnig in Schlesien und erhielt eine überans sorgfältige Erziehung. Bei verwiegender Liebe zum Priesterstande studirte er doch auf den Wunsch seines Vaters, welcher Gutsbesitzer und Erbrichter war, in Wien die Medicin. In den Befreiungskriegen 1813, 1814 und 1815 trat er als Regimentsarzt in's Heer und machte die Feldzüge mit. Später trat er in den Priesterstand und kam 1822 nach Regensburg. Als er daselbst 1830 Canonikus geworden war widmete er alle freien Stunden der Musik, seinem Lieblingsstudium, der zu Liebe er auch alle später an ihn ergangenen bedeutenden Rufe ablehnte.

„Zu diesem Ende“ (so erzählt das „Regensburger Morgenblatt“, dem wir diese Mittheilungen entnehmen) „reiste er im August 1834 nach Rom, wo er in freundschaftlichster Verbindung mit Baini, Kapellmeister der Sixtina, dem jetzigen Cardinal Reisach, damals noch Rektor der Propaganda, überhaupt mit allen Notabilitäten der Wissenschaft und Kunst stand. Dort forschte, suchte, sammelte er mit rastlosem Eifer die Meisterwerke der mittelalterlichen, kirchlichen Musik. Er besuchte auch Neapel, Florenz, überhaupt alle Stäble, wo solche Musikschätze sich fanden und finden konnten. Daraus erwuchs ihm nun seine Bibliothek, die einen europäischen Ruf erlangt hat. Sie ist aber auch ohne Gleichen, und es kann mit ihr kaum eine andere, im Privatbesitze sich befindliche, verglichen werden. Er besitzt Werke, die außerdem nicht mehr existiren, weil sie durch Brand rc. zu Grunde gingen, sehr viele älteste Notendrucke, einen unsäglichen Reichthum an Quellen, Original-Ausgaben, wohl von allen nur etwas namhaften Tonmeistern der ältesten Zeit bis herein in die neue.

Von seinen Reisen heimgekehrt, arbeitete er nun unermüdlich mit unendlichen Hindernissen und Opfern, um die verweltlichte Kirchen nusik durch Zurückführung auf die alte klassische zu „instauriren“, wie er selbst seine Thätigkeit bezeichnete. Er hatte auch wirklich die Freude, nicht nur die Aufführung dieser Werke zu hören, sondern auch vom hochsel. Bischof Valentin beauftragt zu werden zur Herausgabe solcher Musik, behufs Benützung während des Kirchenjahres. Er ging ohne Säumen daran, und übergab der Welt unter dem so bezeichnenden Titel „Musica Divina“ eine unvergleichliche Sammlung der besten und ausgewähltesten Tonwerke von den berühmtesten Meistern der klassischen Periode der Kirchenmusik. Welche Gelehrsamkeit rc. diese aus Quellen Manuscripten rc. hergestellte authentischeste Ausgabe erheischte, ist für den Kunstgelehrten und selbst unter diesen nur den Wenigen ganz begreiflich, die in die tiefsten Tiefen dieses, wegen seiner unbeschreiblichen Schwierigkeit nur höchst selten kultivirten Feldes eingedrungen sind.

Des Verblichenen Name und Ruf ging deßhalb auch durch die ganze Welt. Von aller Herren Länder kamen Zuschriften um Rath, rühmende Anerkennungen und Besuche. Die Welt wird seine musikalische Bedeutung in ihrer Weise jetzt, da er todt ist, noch höher anrechnen, ja man möchte sagen, erst ganz schätzen lernen. Die Musica divina ist ein Monumentum aere perennius! Neben diesen gelehrten Arbeiten, erfüllte er selbstverständlich seine verschiedenen Berufspflichten mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit, erwies sich aber besonders als Arzt bis in die letzten Tage thätig durch die zuvorkommende Freundlichkeit, mit der er seinen nützlichen Rath überall ertheilte, wo er verlangt wurde. Tausende segnen ihn dafür, und ihre Dankesthränen folgen ihm zum Grabe.“

## Nachrichten.

Aus Laibach gehen uns Nachrichten zu, die in erfreulicher Weise zeigen, daß die edle Tonkunst daselbst nicht ganz eingeschlafen ist. Die amtliche „Laibacher Zeitung“ enthält nämlich Berichte über dort stattfindende Quartettproduktionen und „Philharmonische Concerte“ deren Programm wenigstens großen Theils anständig genannt werden kann. Die Quartettproduktionen der Herren Zappe sen., Zappe jun., Nedwed und Urban brachten durchans gute Sachen, nämlich Quartette von Haydn (op. 75, C-dur), Veit (op. 16, G-moll), Beethoven (op. 18 C-moll), Mozart (G-dur), Schubert (D moll), Mendelssohn (op. 12). Minder frei von unkünstlerischen Beigaben war das philharmonische Concert, welches außer Mozart's Titusouvertüre und Haydn's Militärsymphonie Klingklangstückchen eines Pianisten, Herrn Lombardi, brachte, die nicht in ein anständiges Concertrepertoir passen. Zu bemerken ist noch, daß der Musikreferent des oben genannten Blattes keinen Seaß versteht, und mit richtigem künstlerischen Takt die vorgefallenen Unzukömmlichkeiten rügt —

Wien.

In den hiesigen evangelischen Kirchen Augsb. Conf. sind seit Kurzem endlich die geschmacklosen vorgeschriebenen $^{4}/_{4}$ Choralzwischenspiele, diese Gegenstände des Schreckens für jeden gebildeten Organisten, faktisch beseitigt worden. Schon Franz Lachner hatte seiner Zeit als Organist der Stadtkirche lebhaft aber vergeblich gegen dieses veraltete Uebel gekämpft. Noch besser als die gänzliche Beseitigung wäre es, dem Organisten zu überlassen, wo er nach Bedürfniß des Textes und der Verszeilen ein freies die Härte des Abbrechens milderndes Zwischenspiel einschalten will. — Bei der colossalen Bewegung, welche in letzterer Zeit sich der ganzen Wiener protestantischen Welt bemächtigt hat, wird nun hoffentlich auch einem ebenfalls längst gefühlten Bedürfniß durch Gründung eines Kirchengesangvereines unter der Leitung eines tüchtig gebildeten Musikers abgeholfen werden. Unter anderen nützlichen Folgen wird dann auch hoffentlich die sein, daß keine Mißgriffe mehr vorkommen in der Wahl der Chöre sowohl, wie der Kirchenlieder. So wurde neulich bei der öffentlichen Christbescherung in der Gumpendorfer Kirche der sehr stark vertretenen Gemeinde (es sollen gegen 3000 Personen anwesend gewesen sein) zugemuthet, das ihr bisher gänzlich fremd gebliebene Lied: „Lobe den Herren den mächtigen König“ zu singen, wodurch der Organist, der 3000 Stimmen natürlich nicht so leicht wie an einem Schnürchen in ein „feuriges Tempo“ zu bringen vermag, genöthigt wurde ein langsames Tempo zu nehmen, was freilich an sich bei einem solchen Lied unpassend erscheinen muß. — Ferner ist noch eine große Aufgabe zu lösen: die Herstellung eines dem eingeführten Würtembergischen Gesangbuch entsprechenden Choralbuchs. Von dem reichen Schatz an hunderten schöner Choräle, in dessen Besitz der Protestantismus ist, sind in Wien kaum dreißig bekannt und der Gemeinde geläufig.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 5. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Concert des Herrn Dreyschock. — Nachmittag halb 5 Uhr im Salon Ehrbar: Kammermusikproduktion des Herrn Hoffmann. — Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violinisten Herrn Remenyi.

Montag den 6. Januar.

Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: 2. Concert der Singakademie. (Programm: Händel, Chor aus Deborah. Palestrina, Stabat mater. Vittoria, „Jesu, du mein Heiland.“ Indice, Hymnus. A. von Dommer, Psalm (8stimmig). Cherubini, Et incarnatus est. Gallus, Motette. Mendelssohn, Motette für Frauenst. Hiller, „O weint um sie.“ Spohr, Chor aus „Die vier letzten Dinge“). — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 6. Quartettproduktion des Hrn. Hellmesberger.

Sonnabend den 11. Januar.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 3. Concert des Hrn. Treiber.

## Briefkasten der Redaktion.

G. in J. Ihr Antrag ist ganz willkommen. Nur bitten wir Sie, den Leserkreis dieser Zeitung im Aug' zu behalten, sowie auch den für Correspondenzen ziemlich beschränkten Raum. — -r in C. Viel Dank für Ihre Bemühungen. Ein möglichst kurz gefaßter Bericht wird seiner Zeit mit Vergnügen angenommen werden.

Nr. 2. Wien, 11. Januar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147, Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 6 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach-Ausgabe *).

S. B. Ueber das Wesen der Bach'schen Cantate ist in diesen Bl. zwar schon mehrfach die Rede gewesen, namentlich hat ein Mitarbeiter in Nr. 12 bis 14 des vor. Jahrgs. gelegentlich einer Beleuchtung der Sammlung von R. Franz den Leser tiefe Blicke in das Wesen derselben thun lassen. Es ist jedoch bei einem Meister, den man eben erst zu verstehen und auch wieder in's Leben einzuführen beginnt, selbstverständlich, daß man von Zeit zu Zeit wieder auf ihn zurückkommt. Oeffnet sich doch durch die Ausgabe dem Leipziger Bachgesellschaft alljährlich eine neue Welt, die den, welcher in der Lage ist sich die todten Zeichen wenigstens lesend oder am Clavier lebendig zu machen, immer von Neuem Ueberraschungen bereitet. Denn was ist das Bild, welches man von Bach nach Kenntniß der allerdings vielleicht populärsten Passionsmusik n. Matth. und einiger wenigen Cantaten in sich trug, gegen das was sich uns jetzt aufrollt, nachdem unbekannte Schätze nach und nach zum Vorschein kommen, und dieungeheure Vielseitigkeit, den fabelhaften Reichthum Bach's in qualitativer und quantitativer Hinsicht erkennen lassen.

Wer die Passionsmusik nach Matthäus kennt, und glücklicherweise verbreitet sie sich jetzt über ganz Deutschland, — der hat wohl, wenn er nicht bis über den Hals in Vorurtheilen steckt, bald begreifen müssen, daß Bach nicht bloß Contrapunktiker ist; er hat ohne weiters zugestehen müssen, daß hier nicht bloß der Pietist oder protestantische Mucker sich daran „erbauen" kann, sondern daß der Musiker, der Kunstfreund, dem es bloß um das Kunstwerk zu thun ist, seine Rechnung in einem Maße findet, wie er es nicht geahnt. Freilich ist der Genuß für den, in dessen Innern eine religiöse Saite anzuklingen vermag, ein viel höherer, als für das frivole Weltkind. Aber Niemand der nur irgend in einem tieferen Verhältniß zur Kunst steht, wird sich der Wirkung ganz entziehen können, die ein tiefsinniges wunderbares Kunstwerk auf jeden edel organisirten Menschen machen muß.

Die Passionsmusik bringt aber in ihrem Ganzen nur eine Seite menschlich christlicher Empfindungen zum Ausdruck. Die Leidensgeschichte Christi, soviel sich auch daran knüpfen läßt, bildet doch eine immerhin abgeschlossene und wehmüthig ernst gefärbte Grundstimmung für das Ganze.

Hat nun Bach in seinem Weihnachtsoratorium das Gegenbild zu den Passionen geliefert, und daselbst eine festliche heiter-idyllische und doch allenthalben beziehungsreiche und in ihrer Art nicht minder bedeutsame Musik geschaffen als die zu den Passionen ist, so sind doch die Cantaten mit ihrem unglaublichen Reichthum der verschiedenartigsten aus den Evangelien abgeleiteten Stimmungen erst recht geeignet, über den Prachttempel, den Bach durch seine Kirchenmusiken hingestellt hat, unser Erstaunen zu wecken. Jeder Schritt, den wir in demselben vorwärts machen, erfüllt uns mit immer neuer Bewunderung, wenn wir die merkwürdige Biegsamkeit und die unerschöpfliche Fülle seiner Kunstmittel zu betrachten genöthigt werden. Instrumentation, Anlage, Motive, stimmliche und gegenstimmliche Behandlung, — mit einem Wort: Alles was den sinnigen Musiker anzuziehen vermag, gestaltet sich in immer reicherer Fülle vor unseren Augen, und dem Leser hievon eine annähernde Darstellung zu geben sind diese Zeilen bestimmt, welche freilich ebendeßhalb nur „Ein Gang" genannt werden können und nicht beanspruchen den innersten Grund und das Wesen Bach'scher Kirchenmusik darzulegen.

Cantate Nr. 41. Festo circumcisionis Christi. „Jesu nun sei gepreiset."

Der erste Anblick der Partitur zeigt uns eine Zusammenstellung von Instrumenten, die merkwürdig genug ist. Wir sehen nämlich neben dem 4stimmigen Chor ein Orchester, bestehend aus dem Streichquartett mit „Organo e continuo", dann drei Oboen, drei Trompeten und Pauken. Die Dreitheilung der Oboen, Trompeten und Violinen (der Baß hält sich mehr isolirt) deutet auf die alte Sitte Alles „chörig" zu schreiben, d. h. aus jeder Gattung von Instrumenten einen „Chor" zu bilden. Die Zusammenstellung von Trompeten und Pauken läßt ferner von vornherein einen festlichen Schwung erwarten, der denn auch vom Text und der besonderen Feier geboten erscheint.

Eine höchst eigenthümliche, uns unbekannte, entweder sehr alte oder einer solchen nachgebildete Choralmelodie, die sich in beinahe unerhörten Modulationen ergeht (die erste Zeile beginnt mit C-dur, und endigt in B-dur), und in der Mitte durch 4 Zeilen sich im ¾ Takt bewegt, bildet auf dem Text

„Jesu, nun sei gepreiset
Zu diesem neuen Jahr" u. s. w.

die Grundlage und Grundfarbe der Cantate oder doch ihres Hauptstücks, des ersten Chors, der von höchst populärer Kraft ist, nach gewöhnlichen Begriffen von Kirchenmusik nicht sehr kirchlich, wenigstens in Hinsicht sowohl auf das viele abwahl höchst charakteristische und musikalisch herrliche Laufwerk darin, als auf die oben mitgetheilte Instrumentation. Nebenbei bemerkt wird u. A. jeder Leser der Partitur nicht wenig erstaunt wo nicht erschreckt sein über das, was Bach den drei Trompeten zu thun gibt. Trotz alledem stehen wir nicht an, die Gesammtwirkung in höherem Sinn kirchlich zu finden *). Sei dem wie ihm walle: vom künstlerischen

*) Die Fortsetzung des in der vorigen Nummer begonnenen Artikels über Franz Schubert bringen wir, da sie uns nicht rechtzeitig zugekommen ist, in einer der folgenden Nummern. D. Red.

*) Die Ansichten über Kirchenmusik gehen im Punkte des Reichthums ebensoweit auseinander, als die über kirchliche Baukunst. Manche

Standpunkt wird man billig erstaunen über den Reichthum an Harmonie und contrapunktischer Kunst, der sich hier aufthut, sowie man vom rein menschlichen Gesichtspunkte durch diese Musik einen herrlichen, fast schwindelerregenden Blick in die Glaubenstiefe und -Kraft thun wird, die sich hier aussprechen. Halten wir uns an das rein Musikalische, so muß uns die Construktion des Ganzen fesseln, die merkwürdig ausdrucksvollen und doch flüssigen und biegsamen Tongedanken, die originelle Verbindung derselben.

Nachdem in abwechselnder Folge von Choratzeilen und Zwischenspielen die erste sich wiederholende Zeile der Choralmelodie sich abgewickelt hat, tritt, entsprechend dem im eigentlichen (Schluß-) Choral vorkommenden $^3/_4$ Takt, bei den Worten „daß wir in guter Stille das alt' Jahr hab'n erfüllet" dieser $^3/_4$ Takt p. ein. Eine wahrhaft heimliche Ruhe überzieht das Gemälde nach der Kraft des Vorhergegangenen. Nachdem diese ganz kurze Stelle zu Ende, bricht im Alla breve-Takt Allegro bei den Worten: „wir wollen uns Dir ergeben" der Tenor, canonisch gefolgt von Baß und Alt, mit einem Motiv hervor, gleich kräftig wie bezeichnend. Es scheint sich ein heiliger Eifer aller Stimmen zu bemächtigen. — Dieser Satz klingt ganz neu. Gleichwohl hindert es den Sopran nicht im 14. Takt mit der Choralmelodie, die hier wieder wie von vorn beginnt, einzusetzen, und in dieser neuen Umgebung seinen Gesang beschleunigt fortsetzen.

Bei näherer Betrachtung sieht man wohl, daß das Motiv zu „Wir wollen uns Dir ergeben" u. s. w. eine nur wenig variirte Umbildung des Choralthemas ist, „in der Verkleinerung." — Nach wundervoller Durchführung dieses Satzes tritt wieder das majestätisch breitere erste Tempo auf, den Choral, seiner Urform entsprechend, nur weiter ausgebaut, zu Ende führend.

Es dürfte nicht unschicklich sein, unseren Lesern, die mit Bach'scher Art noch nicht hinreichend vertraut sind, einmal eine Andeutung über die Form des Bach'schen „Choralvorspiels" zu geben, da viele Chöre des Meisters in derselben geschrieben sind, und sie namentlich in katholischen Landen aus natürlichen Gründen wenig bekannt ist.

Einem solchen „Choralvorspiel" liegt meistens ein Vers eines jener Kirchenlieder zu Grunde, die der Protestantismus „Choral" nennt; also die Melodie eines jener von der Gemeinde in der Kirche gesungenen geistlichen Lieder. Diese Melodie bildet den Ariadnefaden durch das Ganze eines solchen Stücks. Da die Form dieser Melodien verschieden ist, — sie richtet sich nach Länge oder Kürze, nach dem Versmaß und sonstiger Beschaffenheit der Strophen des Gedichts, — so wird auch das „Choralvorspiel" danach verschieden werden. Manche Choralmelodien haben blos 4 Zeilen; sie sind dann ganz einfach und weisen einen Liedzuschnitt in 4 Absätzen auf; — manche wieder sind 8—10 und noch mehr-zeilig, haben dann einen wiederholenden ersten Theil, und darauf einen zweiten, wie viele Volks- und andere Lieder, — und was dergl. vielfach wechselnde Formen mehr sind.

Das Choralvorspiel baut nun diese Melodie dadurch weiter aus, daß es die einzelnen Zeilen als Hauptsätze aufstellt, und dieselben durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele trennt und wieder verknüpft. Der musikalische Inhalt dieser Zwischenspiele u. s. w. ist zumeist aus den contrapunktischen Formen gebildet, die dem Thema (cantus firmus) gleichzeitig zur Seite gehen; manchmal ist aber auch selbständiger Stoff, obwohl natürlich durch Rhythmus und Bewegung verwandter, dazu benützt. Wieder in anderen noch künstlicheren Fällen ist der Stoff zu alledem wieder durch mannigfache Umbildung der Choralmelodie selbst gewonnen. (So z. B. oben in dem Satz: Wir wollen uns dir ergeben.)

Diese Form ist uns heutzutage fremd geworden. Dem Protestanten, d. h. dem, der seine Choralmelodien kennt, ist sie natürlich ebendeßhalb schneller verständlich als dem Katholiken: — Dank der Exklusivität, welche durch die confessionellen Unterschiede lange Zeit auch auf künstlerischem Gebiet geltend gemacht und festgehalten worden ist. — S. Bach hat das „Choralvorspiel" nicht allein zu einer großen Anzahl von Orgelwerken benützt, auch seine Eingangschöre zu den Cantaten und Passionen haben häufig diese Form. Die Melodie ist dann einer bestimmten Stimme (meist dem Sopran) zugetheilt, und der weniger vertraute Hörer kann mit dem Textbuch in der Hand, wenn er diese Stimme verfolgt, sich leicht orientiren.—

Ein schwer zu lösendes Problem für den Dirigenten, der die obige Cantate mit Orchester, wie es doch zu voller Wirkung nöthig, aufführen will, bleibt immer die Instrumentirung derselben. Was soll man mit den Trompetenstimmen anfangen, die nun einmal, wie sie da stehen, heutigentags kaum auszuführen sind, selbst den günstigen Fall angenommen, daß man der alten Trompete, oder doch des Mundstücks dieses Instruments wieder habhaft würde. Soll man dafür Clarinetten setzen, — soll man Alles umarbeiten, die schwierigen Passagen verändern oder vereinfachen?? — — —

Auf den Eingangschor folgt nun eine Sopran-Arie in G-dur $^3/_4$ Takt von der lieblichsten Färbung, von einer Freundlichkeit und Innigkeit des Ausdrucks, von einer Modernität der Melodik, daß Mancher den alten Bach kaum erkennen würde. Wie frei und doch mit welcher Nothwendigkeit Bach seine Perioden formte, namentlich seinem Text gegenüber, das zeigt sich hier in schlagender Weise, indem er in dem Thema 3 Takte mit folgenden 4 Takten verknüpft. Und doch wie natürlich klingt das! — Welch' rührender kindlich herzlicher Dank spricht sich in diesen Tönen aus; wie herrlich im Einklang stehen dazu die so einfachen und doch höchst wirkungsvollen Modulationen im weiteren Verlauf! Wer noch irgend einen Zweifel über die musikalische Schönheit Bach'scher Musik hegen kann, der möge nur diese Arie betrachten, er wird überrascht sein. Zweierlei freilich wirkt auf den Genuß der ganzen Arie störend ein: Erstens die Breite der Form mit ihren umständlichen Wiederholungen und vielen längeren Unterbrechungen des Gesanges durch Zwischenspiele. Die Eigenthümlichkeit der Bach'schen Arienform, den Mittelsatz nicht aus absolut neuem, gegensätzlichem Stoff zu bilden, bewirkt für unser modernes Ohr eine Monotonie, über die man sich nur dann hinwegzusetzen vermag, wenn man den Sinn auf die feineren Unterschiede lenkt, die statt der gröberen Gegensätze immer vorhanden sind. Bach bildet den Mittelsatz zu dieser Arie auf neuem Text-Inhalt in E-moll mit neuen harmonisch-modulatorischen Wendungen, sonst aber mit demselben rhythmisch-melodischen Grundstoff. Einige Kürzungen, namentlich beim Da capo werden bei etwaigen Aufführungen vor einem größeren Publikum nicht zu umgehen sein. Der zweite Punkt ist auch hier die Instrumentirung. Die ganze Arie wird ununterbrochen von drei Oboen begleitet, denen sich bloß der Continuo entgegenstellt. Wir vermögen nicht zu läugnen, daß es kaum leicht sein mag, drei Oboisten zu finden, die das zu leisten im Stande sind, noch wollen wir in Abrede stellen, daß eine Monotonie der Farbe für unsere heutigen Sinne unvermeidlich ist.

Ein kurzes Altrecitativ unterbricht jetzt den lyrischen Fluß. Ueber Bach's Kunst ausdrucksvolle Recitative zu schreiben verlohnt es der Müh., einmal einen selbstständigen Aufsatz zu bringen. Hier nur die Bemerkung, daß es nicht möglich ist bessere und lehrreichere Muster dieser Gattung zu finden und zu studiren, als eben die Bach'schen Recitative. Die Feinheit, nicht blos der Declamation, des richtigen Steigens und Fallens der Stimme, sondern auch aller gedenkbaren Bedingungen zu-

---

ziehen die erstaunlichste beinahe trockene Einfachheit einer reformirten Kirche einem gothischen Wunderbau vor. Wir gehören nicht zu diesen.

treffender Behandlung: characteristischer harmonischer Färbung, Wohl der Intervalle u. s. w., ist bewunderswerth.

Es folgt eine Tenorarie, begleitet oder vielmehr getragen von einer Instrumental-Solostimme (Violoncello piccolo. Siehe über dieses Instrument Jahrg. II Nr. 39 d. Bl.) Soviel wir aus der Haltung dieser Stimme, aus dem angewendeten Umfang u. s. w. entnehmen können, scheint uns dieses Violoncello piccolo ein Violoncell mit fünf Saiten zu sein, wo nämlich über der A- noch eine E-Saite bestand. Das concertirende Wesen dieser Solostimme wird Jedem Bedenken einflößen, der in der Kirchenmusik Contrapunkt und Choral als einzig berechtigtes Tonmaterial anzusehen gewohnt ist. Wir möchten indeß doch einen Unterschied geltend machen. Wo eine concertirende Stimme sich auf innerlich- (d. i. hier harmonisch) schwachem, armen Grunde aufbaut, da erscheint die Fioritur als eitler Zierrath, daher unwürdig. Bei Bach ist das aber nicht der Fall. Seine wenn auch noch so verzierten und ins Detail ausgebildeten Gänge dieser Art sind nur die reichen Arabesken einer bedeutenden Harmonik und thun der erhabenen Wirkung so wenig Eintrag wie die vielen kleinen Spitzbögen einem großartigen gothischen Bau. Wir leben eben in einer Zeit, wo man noch bis über die Ohren im Renaissance-Styl steckt, und die Beweglichkeit und den Reichthum des hier in Frage stehenden Styls nicht begreifen kann. — Unsere Arie, die von dem „edlen Frieden" handelt und von dem „selig machenden Wort", steht in A-moll, und die Singstimme ist abermals von wundersamer Melodik.

Betrachtet man nun die vom Violoncello piccolo gebrachte Einleitung, so sieht man, daß sie die Grundharmonien des folgenden Gesanges in ihrer Weise auseinander legt. Diese Arie ist etwas knapper gehalten als die vorhin besprochene. Dennoch entsteht durch das Capo eine Länge. Da der Mittelsatz ganz kurz ist und wenig ausgeführt, so könnte man ihn vielleicht sammt dem Da capo weglassen.

Ein nun folgendes Baßrecitativ ist besonders dadurch merkwürdig genug, daß Bach mitten drin in Wirklichkeit ausführen läßt, was der Sänger in seinen Worten andeutet. Derselbe citirt nämlich den Schluß einer Antiphonie, und sagt: „So wolltest Du, o Herre Gott, erhören, wenn wir in heiliger Gemeine beten: den Satan unter unſ're Füße treten." Wie nun der Sänger bei dem Citat anlangt, so treten im Allegro-Tempo die drei Oberstimmen (Chor oder Soli?) in der Weise des Wechselgesanges mit den Worten: „den Satan ꝛc." ein, eine Intention von eben so großer Kühnheit als origineller Wirkung.

Den Schluß der Cantate bildet der einfache von den Instrumenten unisono mitgespielte Choral, der nur von den drei Trompeten und den Pauken an den Hauptschlüssen mit dem Motiv des Einleitungssatzes unterbrochen wird *).

Im Ganzen ist diese Cantate in ihrer ausgeprägten Eigenthümlichkeit und der wirksamen Abwechslung von kräftigen und zarten, schwungvollen und beschaulichen Nummern eine herrliche Aufgabe für Gesangvereine. Die Instrumentirung und einige Längen dürften dort wo es gilt, Bach in größere Kreise einzuführen, ohne Schaden für den Inhalt theils geändert, theils beseitigt werden. Für den Musiker, der Bach kennen lernen will, wie er ist, sind die treuen Partituren da.

Cantate Nr. 42. Dominica Quasimodogeniti. „Am Abend aber desselbigen Sabaths."

Außer einer eigenthümlichen, tiefsinnig-schönen Alt-Arie: „Wo Zwei und Drei versammelt sind in Jesu theurem Namen, da stellt sich Jesus mitten ein, und spricht dazu das Amen" enthält diese Cantate keine Nummer, die uns bisher tiefer gefesselt hätte. Statt dem Eingangschor ertönt zum Anfang eine ziemlich lange Sinfonia, die sehr schön im Bach'schen Sinne klingen mag, aber als Kirchenmusik doch an der äußersten Grenze des hier Passenden steht. Ein Duett für Sopran und Tenor, welches „Choral" überschrieben ist: „Verzage nicht o Häuflein klein", ist für die Singstimmen höchst ausdrucksvoll gesetzt, aber durch eine ununterbrochen fortlaufende, sich taktweise wiederholende Figur einer Fagott- und Violoncello-Stimme etwas monoton. — Eine weitere Arie für Baß: „Jesus ist ein Schild der Seinen" ist von einer gewissen eisern-kräftigen Haltung. Aber nicht jeder wird diese poetische Bedeutung der wie Schwerter an einander schlagenden Violinfiguren auffassen und gut heißen können. Den Schluß bildet der Choral: „Verleih uns Frieden".

Cantate Nr. 43. Am Feste der Himmelfahrt Christi. „Gott fähret auf mit Jauchzen".

Auch diese in zwei selbstständigen Theilen gesetzte Cantate, welche nur zum Anfang des ersten einen durchgeführten Chor, und am gänzlichen Schluß einen Choral enthält, der in weiter keiner engeren musikalischen Verbindung mit dem Uebrigen steht, müssen wir kurz berühren, und heben nur das daraus hervor, was uns besonders angezogen hat.

Da ist denn gleich der Eingangschor zu erwähnen, der, theilweise an Händel'schen Styl erinnernd, von prachtvoller großartiger Klangwirkung ist, und den Gesangvereinen als Eingangs- oder Schlußnummer eines Concerts dringend empfohlen werden muß. Nach einer ganz kurzen (6 Takte langen) Adagio-Einleitung, folgt im Alla breve Tact eine, seltsamer Weise in der Partitur mit durchgehenden zweitactigen Taktstrichen versehene, Doppelfuge über zwei sehr kräftig gehaltene Themen. Ferner ist eine Tenor-Arie mit höchst charakteristischem Thema und interessant lebhafter Violinbegleitung, ebenso eine schwungvolle Sopran-Arie hervorzuheben, die den Schluß des ersten Theils bildet. Der zweite Theil enthält eine Baß-Arie mit Trompetensolo und ganz ungeberdig auftretenden Bässen zu dem Text: „Er ist's der ganz allein die Kelter hat getreten." Tief symbolisch! aber es gehört eine Stentorstimme dazu, gegen die hier gesetzten Instrumente aufzukommen. Einer Altarie, deren Text unseren dem damaligen derben Ausdruck entwachsenen Ohren schrecklich genug klingt, können wir auch nur mit scheuer Bewunderung begegnen.

Cantate 44. Am Sonntag Exaudi. „Sie werden euch in den Bann thun".

Den Anfang bildet ein Duett für Tenor und Baß in G-moll, welches eine trübe gedrückte Stimmung zum Ausdruck bringt, und woran sich ohne Unterbrechung ein Chor schließt, mit dem Text: „Es kommt aber die Zeit, daß, wer euch tödtet, wird meinen, er thue Gott einen Dienst daran", der in kraftvoller Weise dazu auffordert, das kommende Märtyrerthum mit Ruhe zu tragen. Unerhört kühne Harmonien, rollende Bässe geben ein großartiges Bild der drohenden Gefahr. — Eine folgende Altarie mit Oboe-Solo athmet gemessene Trauer und Ergebung. Ein „Choral" für Tenor ist bei sehr complicirter Harmonik und mangelnder Bezifferung schwer zu verstehen, — eine Preisaufgabe für gewandte und Bach-kundige Harmoniker. — Nach einem vom Antichrist handelnden Baßrecitativ folgt eine Sopranarie in B-dur, welche vom Trost sich bis zur Heiterkeit des Gemüths erhebt, und wo eine Triolenfigur in merkwürdiger Weise durchgeführt ist; dieselbe scheint uns der Beachtung besonders würdig. Das Da capo bewirkt wieder eine Länge, der vielleicht durch Kürzungen abzuhelfen ist. Der Choral: (Melodie) „Nun ruhen alle Wälder" beschließt diese Cantate, welche wir ungern kurz angeführt haben, weil die folgenden unsere Leser wieder mehr in Anspruch nehmen werden.

(Schluß folgt).

*) Mendelssohn hat in seinem „Paulus" in dem Choral „Wachet auf" Aehnliches angewendet.

## Recensionen.

Dr. Wilh. *Volkmar*. Orgelschule; von den ersten Anfängen bis zur höhern Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. op. 50. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

§. Vor uns liegt ein dicker schwerer Band in groß Quart, 304 engbedruckte Seiten enthaltend, ganz mit Noten ausgefüllt, gewidmet „in tiefster Ehrfurcht Seiner königlichen Hoheit dem Regenten Prinzen von Preußen." Gedruckt bei Breitkopf und Härtel läßt er von vornherein das Beste erwarten. Das Werk scheint jener Dedikation nach schon seit Jahresfrist im Musikalienhandel zu existiren, ist uns aber erst vor Kurzem bekannt geworden. Ein Vorwort sagt uns u. A., der in dem Werk niedergelegte Stoff habe „natürlich in der Eigenthümlichkeit des Instruments seine Grundlage, einerseits in den *Schwierigkeiten*, welche der Mechanismus desselben dem Spielenden entgegensetzt, andererseits in der durch den Zweck der Orgel bestimmten und durch deren Mechanismus bedingten *Gattung von Tonstücken*." Was die „Schwierigkeiten" betrifft, so sind deren nach unserem Autor *zwei* vorhanden. „Die eine besteht in dem Widerstande, den die Orgeltasten dem Druck des Fingers entgegenstellen, die andere in der *Stabilität* des Orgeltons." Zur Bewältigung der erstgenannten Schwierigkeit, „zur Erzielung eines festen und gleichmäßigen Niederdrucks der Tasten" — — „sind vorab die ersten Uebungen mit *stillstehender Hand* bestimmt." — — „Was die zweite Schwierigkeit betrifft, so müssen betreffs der einen Richtung dieser Stabilität, der Aushaltungs-Eigenschaft des Orgeltons, die Uebungen vorab die *Unabhängigkeit der Finger* bezwecken" — — „die andere Richtung der Stabilität des Orgeltons, die gleichmäßige Tonstärke, verlangt Uebungen, welche das der Orgel versagte Anwachsen und Abnehmen des Tons *ersetzen*(?!), welche der eigenthümlichen Starrheit und Kälte desselben gegenüber die möglichste Weichheit, Abrundung, Lebendigkeit und Wärme herbeiführen sollen, also Uebungen *rhythmischer* Natur(?!): Uebungen in denen einerseits das Legato in den möglichen Ausführungen und andererseits das *Staccato* in allen feinen bis in das Feinste gehenden *Schattirungen zur Geltung gebracht* werden soll."

Weiter unten heißt es dann: „Hinsichtlich der *Registrirung* sind mit Ausnahme einiger wenigen Fälle, *keine* bestimmten Andeutungen gegeben, da die Orgeln zu verschiedenartig disponirt sind" u. s. w. — Noch weiter sagt der Verfasser, es sei bei den in dieser Orgelschule enthaltenen Tonstücken „der Zweck der Orgel nicht aus dem Auge verloren" — — „es sei deßhalb dem *Choral* ein besonderes *Gewicht* eingeräumt worden;" auch seien die gewählten Choräle selbst „solche, welche aus früherer Zeit stammend, bei verschiedenen Confessionen im *Gebrauch* sind." Der Verfasser erklärt, er habe es für nöthig gehalten, „die sämmtlichen vorliegenden Uebungen für diese Zwecke „eigends" zu componiren. Musterstücke aus dem Schatz der Orgelliteratur außerdem noch zu bringen, dazu reichte der Umfang des Werkes nicht aus" u. s. w.

Der Verf. schließt salbungsvoll mit dem Wunsch: „Gott schenke dem Werke seinen Segen!".

Spricht sich in dieser Vorrede schon eine seltsame Anschauung aus, so sind die Mittel, die der Verf. dann durch seine Uebungen bietet, noch seltsamer. Entgegengesetzt dem Ausspruch einer uns jetzt nicht beifallenden Autorität: „Man solle sich nicht eher auf die Orgelbank setzen, bis man im Stande sei, das göttliche Instrument würdig erklingen zu machen", läßt der Verfasser erst auf der Orgel förmliche Fingerübungen vornehmen und scheint der Meinung zu sein, daß eine gute und richtige Technik im Clavierspiel für die Orgel so viel als nichts werth sei. Er fängt auch wirklich in den folgenden Uebungen rein mit den Elementen des Clavierspiels und Fingersatzes an: 4 Seiten Uebungen mit stillstehenden Händen und aushaltenden Fingern, dann ein Langes und Breites über die Lage der Tasten und Fingersatzregeln die man in jeder Clavierschule ebensogut findet, dann (hört, hört!) 30 Seiten(!) Tonleitern in Sechszehntel-Noten in Oktaven, Dezimen, Sexten und Gegenbewegung, in allen Dur- und Molltonaten (hier sonderbarerweise auf- und abwärts mit übermäßiger Sekunde); dann Uebungsstücke à la Clementi. Weiter finden sich einige Seiten chromatische Tonleitern in Oktaven, Dezimen, Sexten und in Gegenbewegung (!) dann 7 Seiten Uebungsstücke für allerlei Fingersetzungen, worauf ganz furiose Octavenetuden in beiden Händen folgen, die man in der That, ohne die Orgel zu entweihen, gar nicht spielen kann. Dann gehts über dickvollgepfropfte sogenannte „vielstimmige" Sätze, die ebenfalls dem vernünftigen Orgelspiel fern liegen, zu Terzenpassagen über u. s. w.

Eine solche Auffassung der Pädagogik des Orgelspiels widerspricht aller Erfahrung. Denn einerseits waren alle berühmt gewordenen Orgelspieler zugleich tüchtige Pianisten, die das ABC des Tastenspiels nicht an der Orgel sondern am Clavier gelernt haben; von diesem zu jenem übergehend hatten sie blos nöthig sich den Unterschied der beiderseitigen Behandlung klar zu machen, und ihre Technik der Orgel anzubequemen. Andererseits laufen eine Menge Dinge, die der Clavierspieler *braucht*, dem Orgelspiel so zuwider, daß derselbe sich ihrer gänzlich begeben muß um vielmehr die Wesenheit des Orgelspiels zu erfassen, die eine ganz neue Welt öffnet. Skalenläufe, diatonische wie chromatische, Terzen-, Sexten- und Octavenpassagen sind nur *dem* Organisten nöthig, der das heilige Instrument zu Virtuosenzwecken mißbrauchen will. In eine *Orgelschule* gehört dergleichen am allerwenigsten; hier müßte vielmehr ein Damm gebaut werden gegen den schlechten Geschmack und allen Mißbrauch. *Gute Muster*, zu welchen der Verfasser in seinem dicken Buche keinen Platz hat, wären gerade die Hauptsache. Aber freilich würden dadurch seine „eigends" componirten Uebungsstücke bedeutend in Schatten gestellt worden sein, und das wollte Herr *Volkmar* wahrscheinlich verhüten. Nun müssen wir ferner gestehen, daß das Material, welches derselbe bietet, in crassem Widerspruch steht gegen dasjenige, was wir aus den Werken der Orgelmeister, namentlich Seb. Bach's, als mustergiltig abstrahiren dürfen. Ein Orgelspiel-Beflissener, der das vorliegende Werk durcharbeitet, wird sich schwerlich ein gesundes Spiel und einen richtigen Geschmack angeeignet haben. Wir wollen gar nicht der ungeheuren und vielfach nutzlos vergeudeten Zeit gedenken, die ein Solcher aufwenden müßte, um die über das Maß angehäuften Uebungsbeispiele zu bewältigen. Viel höher schlagen wir den Ruin an, den dieses Werk auf seine Bildung äußern muß. Denn wer die Dinge, welche der Verfasser der Orgel aufbürdet, zu spielen über sich gebracht hat, der ist fähig Alles ohne künstlerische Gewissensbisse zu spielen, was der Ungeschmack irgend erfinden möchte, und was man nur von alten im Zopfstyl aufgewachsenen Landorganisten mehr zu hören bekommt: dieses Geläufe und eitel Virtuosenwerk, dieses unorgelhafte Unisono- und Staccatospiel, dem wir fast auf jeder der 304 Seiten begegnen, dieses Octavenwesen auf einem Instrument, welches durch seine Register ohnehin jede Octavenverdopplung möglich macht, und welches so sehr auf „reinen Satz" angewiesen ist, daß es R. *Schumann* mit Recht als dasjenige bezeichnet, „worauf sich jede Unreinheit des Spiels und des Satzes am empfindlichsten rächt". — Ferner sehe man einmal diejenigen Stücke an, die Herr Volkmar die Dreistigkeit hat, als „Choralvorspiele" zu bezeichnen. Man fragt sich unwillkührlich, ob denn der Autor niemals ein *Bach*'sches Choralvorspiel gesehen hat, die denn doch für jeden Organisten als Muster dastehen. Wir geben weiter unten einige Beispiele des Volkmar'schen Orgelsatzes, und wollen jetzt nur einmal im Gegensatz zu dem Verfahren unseres Autors den Gang hinstellen, den jeder vernünftige Orgelpädagog und jeder Musiker, der sich autodidactisch zum Organisten bildet, einschlagen wird.

Mit den eigenthümlichen „Schwierigkeiten", die das Orgelspiel dem *Clavier*spieler bietet (was der *Orgel*spieler jedenfalls vorher in ausreichender Weise sein muß), wird er sich vorerst
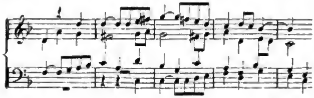
dadurch abfinden, daß er einfache Manualsätze in streng gebundener Weise spielt, um die rechte Klangwirkung herauszubringen. Das richtige Ablösen der Finger wird er dabei von selbst lernen, wenn er Ohren hat, deren er freilich vor allen Dingen nöthig hat. Dann wird er Pedalstudien machen, um zu sehen, wie er Alles, was ihm vorkommen möchte mit seinen zwei Füßen und deren vorderem Theil und Absatz herausbringen kann. Ferner wird er an guten Uebungsstücken, an denen es wahrlich nicht fehlt, dann an Chorälen u. dgl. die Verbindung des Pedalspiels mit dem des Manuale in unabhängiger Weise bewerkstelligen, was eigentlich die wahre „Schwierigkeit" ist; dann endlich wird er zu S. Bach greifen, um die höchst gedenkbaren Aufgaben, die einem Orgelspieler gestellt werden können, wenigstens technisch tadellos zu lösen.

Hat er dabei die Gabe zu componiren, so wird sich diese durch solche Studien am besten erhärten lassen, um ihn zur Erkenntniß zu bringen, wie die rechte Orgelcomposition beschaffen sein muß, und ob sein Talent ausreicht, sich überhaupt gerade auf diesem schwierigen Felde zu bewegen. Orgelstücke wie diese Volkmar'schen wird er sicherlich nicht schreiben, er müßte denn von solcher Eitelkeit strotzen, daß ihm jede Selbstbeurtheilung abhanden gekommen wäre.

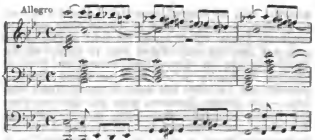
Einen so wichtigen Theil der Kunst des Orgelspiels wie das Registriren zu „lehren" oder zu „lernen" ist allerdings eine schwere Aufgabe, aber so ganz und gar darüber wegzugehen, wie unser Verfasser thut, ist denn doch nach dem, was bereits von verschiedenen Meistern andeutungsweise geschehen ist, nicht zu rechtfertigen. Mögen die Orgeln auch noch so verschieden disponirt sein, gewisse Hauptgrundsätze haben doch alle Orgelbauer und so auch alle Organisten gekannt und beachtet, und wenn auch Bach selbst, wie Forkel erzählt, die unerhörtesten Mischungen gebrauchte, so wird die Schule nicht umhin können vorerst gewisse normale Zusammenstellungen zu betonen. Erst für den wirklichen Meister giebt es kein Gesetz mehr, weil er dessen wunderbarster Erfüller ist. Der Lernende wird vor Allem die Natur seines Instrumentes genau kennen lernen müssen; aber auch davon findet sich in dem Volkmar'schen dicken Werke nicht die Spur, nicht einmal eine Anweisung auf irgend ein nützliches Buch hierüber. Der Name Töpfer z. B. kommt in diesem Opus 50 des Verfassers eben so wenig vor, wie der S. Bach's.

Was für Organisten nach einem solchen Leitfaden, der zum Glück theuer genug ist, um Viele abzuhalten es anzuschaffen (9 Thlr.) gebildet werden müßten, ergiebt sich nach dem Obigen von selbst, und es bleibt uns nur noch übrig zu bemerken, wie fein der Verfasser es angelegt haben muß, um sein „Werk" durch die so reelle Firma Breitkopf und Härtel in Druck zu bringen, dann ihm einen so hohen Namen voranzustellen wie der Prinzregent von Preußen. Auf diese Weise möchte es gelingen, es Seminarien und anderen öffentlichen Schulen aufzuzwingen, wo es freilich wahrscheinlich unbenützt liegen bleiben dürfte.

Als oben versprochenes Muster Volkmar'schen Orgelsatzes drucken wir hier nur folgende Curiosa ab:



u. s. w.




u. s. w.

## Locales.

(Singakademie. 6. Quartettproduktion. Dreischock. Hoffmann. Remenyi.)

S. B. Die Singakademie brachte am 6. d. M. in ihrem 2. Concert abermals eine Reihe größtentheils ganz kurzer und vielfach größeren Werken entnommener Chöre. Man konnte das Programm sowohl, wie die Ausführung „anständig" nennen, ohne jedoch ein höheres Interesse zu gewinnen, oder durch die Ausführung gänzlich befriedigt den Saal zu verlassen. Händel's Chor aus „Deborah" vermochte nur abermals den Wunsch zu erregen, daß man doch seine Oratorien in Wien mit größerer Vorliebe pflegen, und sie ganz, sei es auch nur mit Clavierbegleitung, zur Ausführung bringen möchte. Palestrina's „Stabat mater" ging in einem früheren Concert sicherer und schöner nuancirt von Statten. Die kleinen Sätze von Vittoria, Judice und Gallus waren recht interessante Gaben, aber doch gar zu kurz, um eine Wirkung hervorzubringen. A. von Dommer's 24. Psalm, der beinahe zur Hälfte gekürzt war, ist für ein op. 1 immerhin sehr ehrenwerth, läßt tüchtige Studien und das ernste Bestreben erkennen, die besten Muster nachzuahmen. Zugleich erscheint aber Manches gesucht, und über die Auffassung des Textes ließe sich streiten, namentlich darüber, daß der Componist die Worte: „Macht hoch die Thür" u. s. w. ganz milde und lyrisch behandelt, dagegen aber die Frage: „Wer ist dieser König" zur Hauptsache erhebt und eine großangelegte Fuge darüber schreibt. Sehr interessant war Cherubini's Et incarnatus est; man sieht daraus, daß dieser bedeutende Künstler, zwar in Paris lebend, doch die Schätze seines eigentlichen Vaterlandes wohl gekannt und den Styl der alten italienischen Kirchencomponisten zu würdigen gewußt hat. Die Wirkung dieser Nummer ist prachtvoll, nur leider durch einen etwas langen Schluß beeinträchtigt. Mendelssohn's Motette für Frauenstimmen „Ihr Kinder Israels" gab wenigstens den Damen unserer Singakademie Gelegenheit die Ehre des Instituts durch sehr wackere Ausführung sowohl des Chors wie der Solopartien zu retten, während nämlich die Herren, namentlich die Tenore sich vielfach eine unreine Intonation zu Schulden kommen ließen. Von Hiller's „O weint um sie" konnten wir nur den ersten Absatz schön finden, das Uebrige schien uns in der Auffassung des Textes verfehlt und unerquicklich. L. Spohr würde ebenso wie Händel eine würdigere Vertretung verdient haben, als sie durch einen einzelnen Chor aus einem Oratorium möglich ist.

Die 6. Quartettproduktion brachte Mendelssohn's A-Quartett, in welchem namentlich Herr Hellmesberger Gelegenheit fand, sein geschmackvolles und warmes Violinspiel zu bester Geltung zu bringen. Es ist ganz in der Natur der Sache begründet, daß ein moderner Violinspieler ein modernes Werk mehr zur Befriedigung strengster Anforderungen spielen wird, als ein älteres, wo Strenge und Größe des Gegenstandes auch Strenge und Größe des Vortrags erheischen. Doch hängt es einigermaßen von ernstem Willen ab, auch hier durch Selbstüberwindung durchaus Anerkennenswerthes zu leisten. Herr Hellmesberger würde diesen festen Willen gewinnen, wenn er sich nicht der bei den Künstlern leider so häufig vorkommenden Neigung hingäbe, jeden Tadel, der öffentlich aus-

gesprochen wird, als Ausdruck irgend einer persönlichen Rancune zu betrachten, in welcher Neigung die Künstler öfters noch durch lobhudelnde Freunde bestärkt werden. Da dieses 6. Quartett zugleich das letzte des ersten Cyklus war, so nehmen wir hier Veranlassung auch den Herren Durst Dobyhal und Röver die lebhafteste Anerkennung zu zollen und den Wunsch Aller auszusprechen, daß dem ersten bald wieder ein zweiter Cyklus nachfolge. — In derselben Produktion spielte Frl. Julie von Asten nach längerer bedauerlicher Verhinderung durch ein Leiden am Arm wieder einmal öffentlich, und zwar Schumann's Quintett; sie fand großen Beifall, der auch in Bezug auf musikalische Correktheit sehr verdient war. — Zum Schluß erklang Beethovens G-dur-Quartett in unverwelkter jugendlicher Fülle und erfreuender Frische.

Ueber das, was wir sonst noch erlebt haben, können wir rascher hinweg gehen. Herr Dreyschock gab ein drittes Concert in dem er u. A. Mendelssohn's C-moll-Trio, und zuletzt eine Lißt'sche Composition spielte, die auf das Gehör seiner organisirter Naturen einen deprimirenden Eindruck hervorbrachte. Im Trio paukte Herr Dr. aber manchmal als hätte er ebenfalls ein Lißt'sches Stück vor sich. — Ein ungarischer Violinvirtuose Herr Remenyi, dessen Bekanntschaft man in einem eigenen Concert machte, erwies sich als ein nicht ganz durchgebildeter Musiker, der Mendelssohn's Concert mit Eleganz und Gefühl, leider aber vielfach unrein spielte. In seinen Compositionen über ungarische Themen zeigte er sich als einer jener Virtuosen, die noch ganz in kindischen Spielereien mit Flageolet und anderen Künsten befangen sind, und nationale Sympathien benützen, um jene auf gute Art an Mann zu bringen. — In der 3. Kammermusikproduction des Hrn. Hoffmann hörten wir ein neues Streichquartett vom dem hiesigen Componisten Dorn, das uns nicht besonders gefallen hat. Zwar schien er in manchen Puncten von seinen früheren gewaltigen Fortschrittsideen (vergl. II. Jahrgang Seite 44) zurückgekommen zu sein, aber auch dieses Opus enthält noch viel zu viel an sich Unschönes und der Gattung widerstrebendes, als daß wir dem Autor ein aufrichtiges „Glück auf" zurufen könnten.

(Mendelssohn's „Heimkehr" im Hofoperntheater).

Das reizende Liederspiel „die Heimkehr aus der Fremde" von Mendelssohn ist auf unserer Opernbühne dem Repertoir einverleibt worden, und wird nunmehr mit Schubert's einactigen „Verschworenen" an einem Abend gegeben. Bei der ersten Aufführung, der wir beiwohnten, schien das Publikum etwas befremdet und konnte sich in die Novität nicht sogleich finden. Ob bei der zweiten das Verhältniß sich günstiger gestaltet hat, wissen wir nicht zu sagen. Es ist aber begreiflich, daß auf einer großen Bühne, wo Meyerbeer u. R. Wagner herrschen, das niedliche Opus gar zu bescheiden und etwas blaß erschien. Es war daher nur den mehr Musikalischen, die das Werk auch wohl schon aus Clavierauszügen kannten, vergönnt sich an den feinen Schönheiten desselben zu erfreuen. — Die Aufführung ließ wenig zu wünschen übrig; sowohl der gesangliche Theil war, mit Ausnahme der Vertreterin der Sopranpartie, ganz entsprechend, als auch das Spiel recht lebhaft und gewandt. Besonders gelang es Herrn Mayerhofer als Darsteller des Kauz, Leben und Bewegung in das etwas gar zu kleinliche Süjet zu bringen. — Als Beigabe zur Schubert'schen Operette wird die „Heimkehr" immer ihre zweckmäßige Stellung finden und ihren Reiz auf den besseren Theil des Publikums ausüben.

---

## Correspondenzen.

**Frankfurt a. M.** November.

(Verspätet.)

DL. Und endlich kam der große Tag heran, der 18. November, der Tag, auf den so Viele geharrt, den so Viele, die in den letzten Wintern mit Mühe dem Erdrücktwerden entgangen, herbeigesehnt, der Tag, der uns den Beweis liefern sollte, daß nun wirklich ein Saal vorhanden der dem lang und tief gefühlten Bedürfniß abhilft. Haydn's „Schöpfung" neben den „Jahreszeiten" wohl das populärste aller Oratorien, hatte unter solchen Umständen natürlich Alles angezogen, was nur halbwegs Musikalisches in Frankfurt ist. Und doch war man nicht ganz ohne Bangen. Der Bau ist noch nicht lange fertig, und nur der große Saal soll in Eile so hergerichtet werden, daß man doch endlich ein großes Concert geben kann. Es wird im eigentlichsten Sinn Tag und Nacht daran gearbeitet, die Wände werden vermittelst Kohlenpfannen getrocknet — wie, wenn während des Concerts eine Wand oder gar die Decke einstürzt? Wenn das Podium zusammenbricht? Solche Befürchtungen werden laut — allein, was ist zu machen? Hingehen muß man darum doch. Ich nehme also Abschied von Verwandten und Freunden — ein Testament zu machen war aus gewissen Gründen nicht nöthig — und begebe mich nach dem westlichen Ende der Stadt, nach dem früher so genannten Junghofe, der aber jetzt zu einer Verbindungsstraße zwischen dem Roßmarkt und der neuen Mainzerstraße erweitert ist. Ja, die Lage des neuen Baues ist freilich das am wenigsten Schöne daran. Er präsentirt sich gar nicht. Dies wird aber einst besser werden: es handelt sich nur um den Abbruch etlicher Häuser. Damit geht es aber langsam, da man um eines Concertsaales willen das Expropriationsgesetz nicht anwenden kann, wenigstens nicht in Frankfurt. Der Bau selber besteht aus zwei Abtheilungen. Der Hauptbau zieht sich lang gestreckt von Osten nach Westen; am östlichen Ende, nach der Seite des Roßmarktes, sind die Haupteingänge. Parterre befinden sich verschiedene Restaurationslokalitäten, Hallen, Garderobe, Casse und mehrere Treppen. Eine prachtvolle breite Haupttreppe führt uns in den ersten Stock und daselbst (wenn wir verschiedene Gesellschaftszimmer und Stimmzimmer nicht weiter berücksichtigen) zu dem großen Concertsaal. Derselbe ist 150 Fuß lang, 57 breit und 50 hoch. In halber Höhe desselben ziehen sich an den langen Seiten des Saales hin 26 Logen, jede zu 4 bis 7 Plätzen. Diese Plätze sind die theuersten. An der kurzen (östlichen) Eingangsseite des Saales befindet sich, in beträchtlicher Höhe, die sogenannte Gallerieloge, deren Plätze auf gleicher Rangstufe mit den numerirten Sitzen des unteren Saalraumes stehen, und mit diesen den zweiten Rang bilden. Genannter Saalraum enthält 664 numerirte Sitze. Dieselben sind unbeweglich und es ist somit nicht nur jede Krinoline in bescheidene Grenzen gebannt, sondern es kann auch in Zukunft während der letzten Concertnummer wenigstens mit Stühlerücken kein Lärm mehr gemacht werden. Den dritten Rang bildet die eigentliche Gallerie, über den Logen. Sie ist sehr geräumig und man hört von da so gut, wie in jedem andern Theil des Saales. Es ist dies, nebenbei gesagt, ein wesentlicher Vorzug des Saales, daß er akustisch sehr günstig gebaut ist. Auch die Befürchtung, man werde in den allerdings auffallend niedrigen Logen nicht gut hören, hat sich nicht bewahrheitet. Ueber der vorhin erwähnten Galerieloge, in höchster Höhe, ist die zweite Gallerie, die billigsten Plätze enthaltend. Am westlichen Ende des Saales sehen wir das sehr geräumige Podium für Orchester und Sänger und über diesem den „Balkon", eine Gallerie mit gleichfalls zahlreichen Plätzen, die jedoch bei gewöhnlichen Concerten nicht in Anspruch genommen werden. Am 18. November waren natürlich alle Räume gefüllt. Der Saal bietet für etwa 2300 Menschen Platz. Luftheizung und Ventilation haben sich gut bewährt, desgleichen die Beleuchtung durch brillante Kronleuchter. Der Saal hat neun Ausgänge nach den verschiedenen Treppen. Verlassen wir ihn noch auf einen Augenblick, um uns das Seitengebäude des Baues flüchtig anzusehen. Es liegt am östlichen Ende des Hauptbaues, auf der anderen (nördl.) Seite der neuen Straße. In seinem Erdgeschoß enthält es die Wohnung des Hausmeisters, des Portiers, den Sitzungssaal der Verwaltung der Saalbau-Gesellschaft, Küche, Casse u. s. w. Im ersten Stock ist das Wichtigste für uns der „kleine Concertsaal", 62 Fuß lang, 36 breit und eben so hoch. Haupt- und Nebenbau sind durch die sogenannte Durchfahrt, mehrere Thorbogen und Hallen bildend, mit einander verbunden. Ueber derselben befindet sich der dritte, der sogenannte „kleine Saal" von 57 Fuß Länge, bei einer Breite von 45 und einer Höhe von 25 Schuh. Begeben wir uns nun rasch zurück zum großen Saal, um noch zum Anfang recht zu kommen. Alles gedrängt voll, Alles in festlichem Glanze und in festlicher Stimmung. Die singenden Mitglieder der diesmal vereinten beiden großen Gesangskörper amphitheatralisch gruppirt, voran die Damen, alle weiß,

die Herren natürlich schwarz. Sollte ich Ihnen nun über das Werk selbst, über seine naive und doch so gewaltige Großartigkeit schreiben? Im Falle Sie es noch nicht kennen *), mache ich Sie auf das von Schnyder v. Wartensee bei dieser Gelegenheit verfaßte Büchelchen aufmerksam, das in eingehender Weise die wichtigsten Nummern bespricht und auf alle Schönheiten hinweist. — Die Direktoren des Cäcilien- und Rühl'schen Vereines, Müller und Friedrich, hatten, ein Jeder zu Gunsten des Andern, für diesmal auf das Direktorium verzichtet. Die betreffenden Vorstände waren aber, wie auch begreiflich, weniger geneigt zu solchem Verzicht, und so wurde also Uebereinkunft dahin getroffen, daß Herr Müller von Anfang bis inclusive zu dem Chor „der Herr ist groß in seiner Macht" und Herr Friedrich das Uebrige leite. Die Aufführung war gut, hin und wieder imposant. Chöre und Orchester thaten, einige unsichere Einsätze abgerechnet, ihr Möglichstes. Die Solisten Schneider (Tenor) und Hill (Baß) waren ausgezeichnet. Das Einzige, was den Genuß trübte, war das fast unaufhörliche, mitunter sehr bedeutende Detoniren der Sopranistin. Dieselbe, unsere Primadonna, hat am Theater oft sehr Anerkennenswerthes geleistet, aber abgesehen davon, daß mir das Oratorium ihr Fach nicht zu sein scheint, ist ihr Gesundheitszustand gegenwärtig ein solcher, daß sie sich auf ihre Stimme durchaus nicht verlassen kann. Dies muß sie doch wohl wissen, und ich meine, unter solchen Umständen, mögen dieselben sonst noch so interessant sein, hätte sie ihre Mitwirkung verweigern sollen.

Und so denke ich, hätte ich über Saalbau und Eröffnungsconcert genug referirt und könnte zu den übrigen seitdem stattgehabten Aufführungen übergehen. —

Fräulein Johanna Detmer, die Tochter unseres beliebten Theater-Bassisten, veranstaltete im großen Saal eine Matinée, in welcher sie sich als gewandte Clavierspielerin zeigte. R. Becker und Siedentopf spielten mit ihr das Trio in E von Hummel und ersterer die Gesangsscene von Spohr. Eine große Anzahl Mitglieder des Theatersängerpersonales unterstützte die Concertgeberin durch Gesangsvorträge. Frl. Labitzky wurde vom Publikum besonders ausgezeichnet. —

Der Männergesangverein „Liederkranz" gab am 26. Nov. im großen Saal sein alljährliches Concert zum Besten der Mozartstiftung. Der mitwirkende philharmonische Verein führte eine Festouvertüre von H. Henkel und eine Concertouvertüre von A. Schmitt aus und begleitete die „Sturmesmythe" Chor mit Orchester von F. Lachner, ein gut gearbeitetes, effektvolles Stück, dem nur einige prägnantere Gedanken zu wünschen wären. Herr Richard und Hr. C. Hill sangen einige Lieder, letzterer mit seiner bekannten Meisterschaft. Den Haupt-Anziehungspunkt bildete aber Frau Haase-Capitain. Sie entfaltete in einer Arie aus „Ernani" und einem noch zugegebenen Walzer eine immer noch sehr klangreiche, volle Stimme und bedeutende Geläufigkeit. Das Publikum geberdete sich schier wie verrückt. Es sei mir erlaubt zu sagen, daß sowohl Beethoven's Adelaide, als noch vielmehr Mozart's Veilchen durch den Vortrag der Frau H.-C. geradezu ruinirt wurden. Wo man ein wenig zurückhalten darf, sang sie doppelt so langsam; wo ein kleines accelerando am Orte ist, sang sie dreimal so schnell; auf der ersten Sylbe des Wortes Adelaide brachte sie eine ewig lange Bebung (-⟂-⟂-⟂-) an, das Geschmackloseste was ich je gehört! Das „Veilchen" hat Frau H.-C. vor etwa 20 Jahren tausendmal schöner gesungen. Herr Direktor Gellert, der übrigens ausgezeichnet begleitete, hatte alle Mühe, sich durch dieses Labyrinth von Willkürlichkeit hindurch zu arbeiten. —

Der Cäcilienverein war wegen seines ersten Abonnementsconcerts in Verlegenheit. Die „Schöpfung" war dazu bestimmt. Da dieselbe nun, auf dringenden Wunsch der Saalbaugesellschaft, zum Einweihungsconcert bestimmt wurde, so hätte etwas Anderes studirt werden müssen. Da aber nun die Studienzeit gleichwohl durch die Schöpfung in Anspruch genommen wurde, so blieb für ein fünftes Concert keine Zeit. (Der Rühl'sche Verein, der seinen Abonnenten nur drei Concerte gibt, konnte sich leichter helfen.) Man entschloß sich also kurz, den voriges Jahr gegebenen „Judas Makkabäus" als erstes Concert wieder zu bringen. Er saß noch fest im Gedächtniß der Singenden, und wenige Proben genügten. Die Aufführung hat bereits im großen Saale stattgefunden. Bei zwei Chören, deren Tempo mir voriges Jahr als zu schnell aufgefallen, hatte es Herr Müller diesmal langsamer genommen, jedenfalls nicht meinetwegen, aber eben so gewiß zu Gunsten des Werks. Auch war das Tempo überall besser festgehalten. Die Aufführung war im Ganzen eine recht abgerundete; auch die Solisten (Frl. Medal, HH. Schneider und Hill, Frl. Narz) waren gut, doch schien der letzteren ihre Parthie etwas zu tief zu liegen. —

Ich hätte nun noch das erste Museumsconcert, als zum November gehörig, zu erwähnen. Da ich jedoch über die Museumsgesellschaft selber Einiges hinzuzufügen gedenke, und mein Bericht ohnehin schon übermäßig lang ist, so spare ich mir dies für einen folgenden Brief auf. —

### Innsbruck.

G. Unter den vielen Conservatorien, Musikvereinen und Concertgesellschaften befindet sich eine Anstalt, über deren Wirken sich nie eine Feder in Bewegung setzt, ein Veilchen, das im Verborgenen blüht, der Musikverein von Innsbruck. Es ist gewiß aller Anerkennung werth, daß sich in einer Provinzialstadt von nur 14000 Einwohnern ein Verein, in dem gegen 200 Schüler theils gegen ein ganz geringes Monatgeld theils unentgeltlich im Gesang, in der Instrumentalik und im Generalbaß Unterricht erhalten, ohne allen Fond und mit Ausnahme eines jährlichen, ständischen Beitrages von 300 fl. ausschließlich durch freiwillige Beiträge schon seit dem Jahre 1819 so ehrenvoll erhielt. Mittel und Zweck dieses Vereins reichen zwar nicht so weit, daß sich die Jugend in demselben die höhere Ausbildung in der Tonkunst verschaffen kann, allein die Zugänglichkeit dieses Instituts ermöglicht es allen Knaben und Mädchen ohne Unterschied in jedem Zweige der Musik in jenem zarten Alter den ersten gründlichen Unterricht zu erhalten, in welchem es in der Regel schwer ist, sich auf eine so ausschließliche Art dieser Kunst zu widmen, als dies in größern derartigen Instituten die Einrichtung mit sich bringt, oder in welchem dieselben noch der elterlichen Aufsicht bedürfen, und nicht in größere Städte geschickt werden können. Dieser Verein gibt jährlich 4 große Concerte, und 3—4 kleinere Abendunterhaltungen für ein gewählteres Publikum gegen besonderes Abonnement wobei durch die Elite der hiesigen Musikkräfte meistens nur klassische Kammermusik zu Gehör gebracht wird. Am 17. d. M. gab nun der Verein sein zweites großes Concert, dessen interessantes Programm eine ungewöhnlich zahlreiche Hörerschaft anzog. Es kamen folgende Piecen zur Aufführung: 1. Concert-Ouverture von Baron Tschiderer, einem Schüler des Vereinscapellmeisters Stuherski. 2. Frühlingslied von Mendelssohn und die Allmacht von Schubert. 3. Die Romanze von Beethoven für die Violine in F-dur. 4. Die Glocke von Lindpaintner. 5. Drei Volkslieder und das Mailied (gemischte Quartette) von Mendelssohn. 6. Die Ouverture zu Ruy-Blas von Mendelssohn. Sämmtliche Nummern wurden mit einer Präcision und namentlich die letzte mit einer Begeisterung ausgeführt, die das Publicum zu einem Beifallssturm hinriß, und die dem Musikvereine von Seite Sr. Durchlaucht des Herrn Statthalters Fürsten Lobkowitz, der mit seiner Frau Gemalin das Concert mit seiner Gegenwart beehrte, die schmeichelhafteste Anerkennung erwarb. Da der Herr Fürst selbst ein ganz besonderer Verehrer der schönsten der Künste ist, und sich durch diese Aufführung — es war die erste, der er beiwohnte — ganz überrascht erklärte, so ist mit Grund vorauszusetzen, daß dieses Institut an ihm einen mächtigen Gönner gefunden habe, und dadurch und durch die rastlosen Bemühungen des Herrn Directors, des Oberfinanzrathes Carl Distler, eines ausgezeichneten Sängers und durchgebildetem Musikers, einer schönern Zukunft entgegen gehe. —

An Novitäten für künftige Aufführungen stehen in Aussicht: eine neue große Oper von unserem mit Recht so allgemein beliebten ausgezeichneten Capellmeister Stuherski, auf deren nähere Besprechung wir seiner Zeit zurückkommen werden, und für die Kammermusik-Abende drei Streichquartette von Josef Netzer, den wir mit wahrem Stolz unsern Landsmann nennen.

Im Opernfache glänzen die Sopranistinen Frls. Schmitz und

*) Als neulich in Gesellschaft die Rede auf Beethoven's Sonaten kam, meinte ein clavierspielender Musikfreund, zu mir gewendet: „unter diesen Sonaten interessirt mich namentlich eine, die den Beinamen pathétique führt. Ist Ihnen dieselbe vielleicht auch bekannt?

Ruhr, der Bassist Herr Büssel und der Tenorist Herr Markoff. Frln. Ruhr genießt die Gunst des größern Theiles des Publikums wegen ihrer seltenen Stimmmittel gepaart mit einer bedeutenden Fertigkeit. Reinere Intonation und größere Verläßlichkeit würden sie zu größern Ansprüchen berechtigen. Vom künstlerischen Standpuncte aus in ihrem Ensemble ragt aber Frln. Schmitz über alle hervor. Hier sind Festigkeit, Reinheit der Intonation, vorzügliche Mimik und Lieblichkeit der Erscheinung im schönen Vereine. Hätte sie die Stimme der Erstgenannten, würde sie jeder Bühne zur Zierde gereichen. Besonders rühmenswerth ist auch noch Herr Büssel.

## Zeitungsschau.

Zwischen einem „Kreis von Tonkünstlern in Cöln" und Herrn Prof. Lobe in Leipzig hat kürzlich ein theoretisches Turnier stattgefunden, dessen Arena die „Niederrheinische Musikzeitung" war. Jener „Kreis" hatte in Folge einer Behauptung Herrn Lobe einen Friedrichsd'or für jede offenbare Octave geboten, die er in Bach's wohltemperirtem Clavier finden werde. Herr Lobe seinerseits brachte nun eine Anzahl Fälle auf's Tapet, in denen er „offenbare" Octaven sehen zu müssen glaubte, und machte folglich den Anspruch auf je einen Friedrichsd'or für jede derselben, welcher Preis aber von den Cölnern verweigert wurde, und zwar mit vollem Recht, denn Herr Lobe brachte keine „offenbaren", sondern blos durch eine Regel des Herrn Richter in Leipzig verpönte Octaven zum Vorschein. Diese „Regel" aber übersieht den Umstand, daß zu wirklich schlechten Octaven (wie zu Quinten) ein Akkordwechsel gehört, und daß das, was im figurirten Satz durch freie Durchgänge entsteht, niemals in die Cathegorie offenbarer Octaven gerechnet werden kann, besonders wenn die beiden Stimmen nicht einmal gleichzeitig zwei Octaven hintereinander anschlagen. Herr Lobe hat sich bei dieser Gelegenheit abermals als ein Confusionsmacher gezeigt.

## Nachrichten.

In einem Concert der Mainzer Liedertafel am 18. v. M. wurde Gluck's Alceste zur Aufführung gebracht.

Im 4. Gesellschaftsconcert in Cöln wurde eine neue Concertouvertüre von F. Hiller aufgeführt.

Im zehnten Abonnementconcert in Leipzig spielte Frau Cl. Schumann Mozarts C-moll-Concert. Von Neuigkeiten kam außerdem Reinecke's Salvum fac regem für Männerchor und eine Concertouvertüre von Jadassohn zur Aufführung.

Ebendaselbst spielte Frau Schumann in der 4. Kammermusiksoirée ein neues Werk von J. Brahms: 25 Variationen mit Fuge über ein Händel'sches Thema. — In der Thomaskirche gab man am 14. Dez. u. A. S. Bach's Motette „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf."

Herr Carl Reinecke brachte am 21. Dez. in Breslau ein neues Clavierconcert von seiner Composition zur Aufführung.

In Coburg hat nunmehr auch Herr Krämer sich veranlaßt gefunden zu erklären, daß er an den herzoglichen Opern Antheil habe, und zwar nicht allein an der „Instrumentirung", sondern auch an der „Redaction" derselben.

Der berühmte Violinist, Carl Lipinsky, Concertmeister der Hofkapelle in Dresden, seit einigen Jahren pensionirt, ist am 16. Dezember auf seinem Landgute Urlow in Galizien 71 Jahre alt gestorben.

Das traurige unsinnige Beispiel von Gounod's „Meditation" über S. Bach's Präludium hat Nachahmung gefunden! Schon hat ein sicherer J. B. Hamm die Unverschämtheit bei Kühn in Weimar als „Andenken an Beethoven" dessen Trauermarsch auf den Tod eines Helden mit „selbständigen beigegebenen Nebenmelodien" herauszugeben. Und Dergleichen scheut man sich nicht in Deutschland zu drucken!! —

Von R. Wüerst ist in Leipzig bei Peters ein Violinconcert mit Pianoforte-Begl. erschienen.

Neue Opern. In Darmstadt ging Schindelmeister's „Melusina", in Prag der „Liebesring" von Johann Skraup in Scene.

In Braunschweig fand das erste Symphonieconcert in wirkungsvoller Weise statt. Webers Oberon-Ouvertüre und Beethoven's A-dur-Symphonie bildeten die Hauptnummer des Programms. Außerdem spielte Herr Blumenstengel Spohr's A-dur-Concert und sang Hr. Gunz aus Hannover die Mozart'sche Concertarie: O sogno, o desto, und mehrere Lieder von Beethoven und Schubert.

Für ein Marschner-Denkmal hat die „Zeitung für Norddeutschland" in Hannover eine Subscription eröffnet.

In Aachen fand am 24. October das erste, am 14. November das zweite und am 12. Dezember das dritte Concert zum Besten des Orchesterfondes unter der Leitung des Herrn Fr. Wüllner statt. Im ersten wurde Beethoven's Festouverture in C gegeben, worauf Hr. Ferd. Hiller Mozart's B-dur-Concert spielte. Dann folgte Hiller's „Loreley" und Variationen von demselben; endlich Mendelssohn's A-moll-Symphonie. — Das zweite Concert brachte Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale, Goltermann's Violoncell-Concert, Mendelssohn's Sopranhymne und Beethoven's Pastoralsymphonie. Im dritten Concert endlich wurde Händel's Israel in Egypten aufgeführt. — Ferner fand daselbst im Theater ein Vocal- und Instrumentalconcert statt, dessen Hauptnummer Beethoven's A-dur-Symphonie war. Außerdem spielte u. A. Herr Lauterbach Spohr's D-moll-Concert.

Ein Concert zum Besten des Orchester Pensionsfonds in Leipzig brachte die F-dur-Symphonie Nr. 3 von Ph. Em. Bach; eine Arie aus Catharina Cornaro gesungen von Frl. A. Reiß; ein Concert in C-dur für 3 Flügel von S. Bach, vorgetragen von Fr. Cl. Schumann und den Herren Moscheles u. Reinecke; eine neue Ouvertüre zu „Michel Angelo" von Gade; eine Rossini'sche Cavatine gesungen von Frl. Reiß; verschiedene Solostücke für Pianoforte von Schumann und Chopin, gesp. von Fr. Cl. Schumann; endlich zum ersten Mal eine Festouvertüre mit Chor über das Rheinweinlied von Schumann. Von den Novitäten scheint Gade's Ouvertüre den meisten Beifall gefunden zu haben.

Wien.

Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet zwei „historische Concerte" (am 19. und 26. Jannar, 5 Uhr Nachmittags) im Musikvereinssaale, und hat dazu Einladungen ausgegeben, die zugleich biographische Notizen über jene Componisten enthalten, von welchen Compositionen zur Ausführung kommen werden. Es sind folgende: Isaak, Orlando Lasso, Palestrina, Vittoria, Eccard, Prätorius, Heinr. Schütz, Chambonnière, Corelli, A. Scarlatti, A. Lotti, F. Couperin, J. Rameau, Händel, S. Bach, L. Boccherini.

Frau Cl. Schumann wird im März hier erwartet.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 11. Jannar.

Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Drittes und letztes Concert des Herrn Treiber.

Sonntag den 12. Jannar.

Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 4. philharmonisches Concert (Programm: Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann. Arie von Rossi. 9. Symphonie von Beethoven.) Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Concert des Herrn Remenyi.

## Briefkasten der Redaktion.

M. in S. Erhalten. Wir melden Ihnen nächstens ob der übersendete Beitrag zur Aufnahme geeignet ist.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 3. Wien, 18. Januar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.
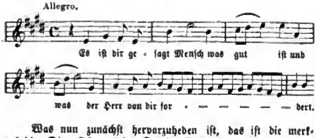


## Ein Gang durch den 10. Band der Leipziger Bach-Ausgabe.

(Schluß.)

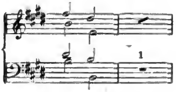
Es folgen jetzt zwei Cantaten, die zu den schönsten von allen bisher bekannt gewordenen zu rechnen sind, ja Einiges darin gehört zu dem Schönsten, was wir überhaupt, so lange wir uns mit Musik beschäftigen, zu genießen das Glück hatten. Zwar lebt es bis jetzt nur in unserer Vorstellung, denn es zu hören, wenigstens von menschlichen Stimmen gesungen zu hören, ist uns leider noch nicht vergönnt gewesen, wie denn überhaupt Wien noch eine geraume Zeit brauchen dürfte, bis es in diesen Dingen etwas lebendiger vorwärts geht. Der bei uns herrschende cosmopolitische Zug gestattet nicht eine lebendige Pflege einzelner Meister, man zersplittert Zeit und Kräfte nach allen Seiten und versäumt oder vernachlässigt fortwährend das Einzige, was uns rascher zum Ziele führen könnte. — Allein man kann bei Bach immer die Erfahrung machen, daß das, was schon auf dem Papier anzieht, in guter Ausführung alle Erwartungen übertrifft. Ist doch selbst die Cantate „Eine feste Burg", die auf dem Papier so überkünstlich aussieht, bei ihrer Aufführung in Berlin, glaubwürdigen Berichten zufolge, von ganz außerordentlicher Wirkung gewesen.

45. Dominica 8. post Trinitatis. „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist."

Diese Cantate ist (vielleicht ihres reichen Inhalts wegen) in 2 Theile getrennt, deren erster den Haupt- (Eingangs-) Chor, dann ein Recitativ und eine Arie für Tenor enthält. Der zweite Theil beginnt mit einer Baßarie, dann folgt eine Altarie, ein Recitativ für Alt und der Schlußchoral. Ohne uns auch hier, wozu die Gelegenheit sehr verlockend ist, auf eine genauere Exegese des Werkes einzulassen, bemerken wir nur, daß die Grundfarbe des Ganzen eine vorwiegend heitere ist, ja man könnte namentlich dem schönen Eingangschor unbedenklich ein sinnig-gemüthliches Element zusprechen. Zum Beleg dafür theilen wir hier nur das Thema, welches ihm zu Grunde liegt, seinem melodischen Inhalte nach mit.




Was nun zunächst hervorzuheben ist, das ist die merkwürdige Disposition dieses Stücks. Nach einem instrumentalen Vorspiel, welches bereits den Hauptinhalt in sich faßt, wird vorerst das Motiv „Es ist dir gesagt" in fugirter Form kurz vorgebracht. Dann aber tritt die ganze obige Melodie im Sopran ein und geht von da in die übrigen Stimmen in ebenfalls fugirter Weise über. Dieser meisterhaft durchgeführte Satztheil schließt in der Oberdominante, worauf nach einem kleinen Nachspiel des Orchesters ebendaselbst der neue Satz auftritt: „Nämlich: Gottes Wort halten und Liebe üben". Dieses „nämlich" betont nun Bach in sehr origineller Weise durch zwei Accorde des Chors:



und wiederholt es auf E, worauf die Fortsetzung in lang gehaltenen Harmonien ausgesprochen wird; bei den Worten „und Liebe üben" fällt Bach aber in Fis-moll auf das erste Thema zurück, sie diesem unterlegend und eine prächtige Engführung damit bildend. Das „nämlich" folgt noch einmal in Cis-moll, und der ganze Absatz schließt dann in der Unterdominante A-dur. Hierauf wiederholt sich der Anfang des Chores in anderer Folge der Stimme, in andern Modulationen und mit kühnen und freien Engführungen, bis dann das Stück in E abschließt. — Dieser Chor ist nicht eben kurz zu nennen, aber bei genauem Einblick in die Disposition sieht man, daß eines das andere bedingt. Die Anordnung der Modulation, welche die ersten Hauptsätze in beiden Dominanten abschließt, erfordert eine Art von freier Wiederholung, um das Ganze majestätisch ausschwingen zu lassen und die Tonika zu rechter Zeit festzustellen. Jede Kürzung würde hier den Organismus stören, eine Gefahr, der man freilich bei den Arien ebenso sehr ausgesetzt ist, nur daß hier das Bedürfniß darnach dringender aufzutreten pflegt als bei den Chören, die in der Breite und Fülle des Materials kaum das Gefühl der Länge aufkommen lassen.

Bach's contrapunctische Kunst ist von jeher bewundert und gepriesen worden, aber was ihn von den Vielen, die diese Kunst ebenfalls zu besitzen vermeinen, weltenweit auseinanderhält, das ist, daß er erstens nie trocken wird, daß er bei aller Kunst nie aus dem Character des Stücks fällt, daß seine Themate nicht nur meist ganz originell, sondern zugleich höchst ausdrucksvoll und wie dem Texte an den Leib gegossen sind, daß ihm endlich auch das eigenthümlichste, scheinbar kaum zur Fuge geeignete Thema so ganz und gar keine Schwierigkeit macht, ja daß seine Kunst immer höhere Triumphe feiert, je unglaublicher, ja fast unlösbar die Aufgabe erscheint. Man
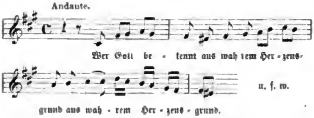
gebe einem heutigen noch so gewandten Contrapunctiker, der das Werk nicht kennt, obiges Thema und trage ihm auf eine Fuge darüber zu schreiben. Was da wohl herauskommen möchte!?

Wer es wissen will, was es heißt ein ausdrucksvolles Recitativ zu schreiben, der sehe in dem Folgenden die Stelle: („wonach mein Fuß soll sein beflissen allzeit einher zu gehn) mit Furcht, mit Demuth und mit Liebe" u. s. w.

Die folgende Tenorarie steht in Cis-moll. Der Text beginnt mit den Worten: „Weiß ich Gottes Rechte, — was ist, das mir helfen kann?" Nun sehe man die Feinheit, mit welcher Bach die Melodie dazu wählt! den ersten Absatz in Cis-moll aussprechend, nimmt er den zweiten, von der Dominante Gis unmittelbar dahin gehend, in E-dur. Das klingt geradezu reizend und ist so zutreffend als möglich. Ueberhaupt ist die ganze Arie reich an wundervollen melodischen Zügen, welche einmal ausführlicher dargelegt zu werden verdienen. Der beabsichtigte „Gang" nöthigt uns für diesmal weiter zu schreiten.

Einen bedeutenden Contrast zu dieser so innigen und welch schmiegsamen Arie bildet die folgende Baßarie in A-dur, welche in ihren so wichtig auftretenden Sechszehnteln der Geigen förmlich die eitle Prahlerei Jener schildert, von denen der Text dann sagt, sie würden kommen und sprechen: „Herr, haben wir nicht in deinem Namen geweissaget?" u. s. w. Bei den Worten des Sängers: „Dann werde ich ihnen bekennen: ich habe euch noch nie erkannt, weichet von mir" u. s. w. verstummen die Sechszehntel und in großen bedeutsamen Intervallen hebt sich der Gesang hervor: eine prachtvolle Aufgabe für einen Sänger, der — Bach singen kann. — Diese Arie empfiehlt sich übrigens, wie die vorhergehende, den Sängern durch verhältnißmäßige Kürze und die Abwesenheit eines förmlichen Mittelsatzes und des Dacapo's.

Dasselbe ist auch bei der folgenden Altarie der Fall, die in Fis-moll stehend, den Charakter tiefer Gläubigkeit ausathmet. Nicht zu übersehen dürfte auch hier gleich in der Hauptmelodie der feine Zug sein, wie Bach in dem Text „Wer Gott bekennt aus wahrem Herzensgrund" alle Fülle des Ausdrucks in die letzten Worte legt:
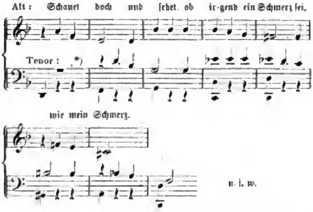



Das folgende Recitativ, einen beträchtenden Inhalt aussprechend, ist zugleich musikalisch nothwendig, um die in Fis-moll schließende Arie mit dem Schlußchoral in E-dur zu verbinden. Der letztere scheint von Bach's Composition zu sein, die Melodie ist uns nicht bekannt.

Eine Cantate, wie diese, mit einem herrlichen Eingangschor und drei nicht zu langen und höchst dankbaren Arien, ist in der That den Gesangvereinen sehr zu empfehlen und Robert Franz hat sie mit feinem Takt herausgefunden, um sie an die Spitze seiner neuen Clavierauszüge ganzer Cantaten (Breslau bei Leuckart) zu stellen. Möchte doch von dieser nützlichen Gabe, auf die wir übrigens noch zurückkommen, fleißig Gebrauch gemacht werden! — Uebrigens bietet die Bach'sche Instrumentirung diesmal kein erschwerendes Moment der Aufführung mit Orchester; im Eingangschor sind dem Quartett zwei Flöten und zwei Oboen beigefügt, welche vielfach mit den Violinen im unisono gehen, und nur wegen der allzugroßen Anforderung an die physische Ausdauer bei manchen Stellen weggelassen werden dürften. Zwei Arien sind blos vom Quartett, eine von einer Flöte begleitet, wobei ein ausfüllendes Clavier, wo keine Orgel vorhanden, seine Dienste thun wird.

46. Dominica 10 post trinitatis. „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz."

Eine ganz eigenthümlich wehmüthige Stimmung, so etwas von „göttlicher Traurigkeit" durchzieht diese Cantate, welcher Hauptcharacter sich in einzelnen Aesten bis zur Malerei des Jammers (vergl. das Evangelium dieses Sonntags: Lukas 19, v. 41—48) über den grauenvollen Untergang Jerusalems, und wieder in andern zum Ausdruck großartiger Erhabenheit in der Betrachtung über das „aufsteigende Wetter" erhebt.

Der erste Chor steht in D-moll, $^3/_4$ Takt, und bringt sogleich ein durch alle Stimmen kanonisch geführtes Thema, von wunderbar declamatorischem Ausdruck, zugleich von hoher melodischer Schönheit und einer Harmonik, die ganz ergreifend und genial ist. Man bemerke namentlich den Uebergang aus dem 5. in den 6. Takt:




Nach nicht allzulanger aber gesättigter Durchführung dieses ersten Themas (50 Takte Chor) wird mit den Worten: „Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns" das Tempo schneller, und eine neue abermals sehr characteristische Melodie bringt frisches Leben in die Sache. Auch dieses Thema wird sofort in freier Fugenform durchgeführt und mit diesem Satz schießt der erste Chor, welcher von großer und schöner Wirkung sein muß. Was die instrumentale Begleitung betrifft, so sind dem Streichquartett zwei Flöten, zwei Corni da caccia (mit englischen Hörnern zu besetzen) und eine Tromba o Corno da tirarsi beigefügt, welch letzteres Instrument mit dem Sopran geht, also durch eine Klappentrompete besetzt werden kann.

Hierauf folgt ein begleitetes Recitativ, in welchem von den zwei Flöten die Figur




sehr kunstvoll durchgeführt ist. Diese Flöten schweben wie die letzten Flämmchen über der Stätte der Verwüstung, von der der Text spricht: „So klage du, zerstörte Gottesstadt, du armer Stein- und Aschenhaufen!"

Einen durchaus großartigen Zug hat die darauffolgende Baßarie mit Trompetensolo, ebenfalls ein Abbild des strengen Gerichts, das in Erfüllung gegangen. In mehr homophoner Weise gehalten und mit ihren vielen freien kleinen Nonen und Orgelpuncten klingt sie fast modern, nur die Sechszehntel-

*) Die instrumentale Begleitung hiezu ist nicht mit abgedruckt.

passagen der Singstimme, die entschieden altmodisch sind, aber zum Ganzen gehören, verrathen die Zeit ihrer Entstehung. In dem Rahmen des Ganzen ist diese Arie nicht nur ein nothwendiges Glied, sie wird auch, von einer kräftigen und zugleich hinreichend beweglichen Baßstimme mit Ausdruck gesungen, ihre Wirkung nicht verfehlen.

Nach einem kurzen Recitativ folgt dann eine Altarie, die von vornherein durch die Begleitung, welche Bach dazu gesetzt hat, merkwürdig ist; die letztere besteht blos aus zwei Flöten und den, den Baß repräsentirenden im unisono gehenden Oboen da caccia. Diese Klangwirkung muß höchst originell erscheinen, und da von dem „Schild der Frommen" die Rede ist, welcher „Jesus auch bei der Strafe" sein will, so mag das Bild erhellen, welches dem Componisten vorschwebte.

Der Schlußchoral erhält eine besonders eigene Färbung durch die Zwischenspiele der beiden Flöten.

Auch diese Cantate dürfte der Berücksichtigung der Gesangvereine besonders zu empfehlen sein.

Cantate 47. Dominica 17 post trinitatis. „Wer sich selbst erhohet, der soll erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden."

Der erste Chor (G-moll, Allegro) ist eine Fuge über zwei Themate, von denen das eine die erste Hälfte des Textes, das andere die zweite ausspricht. Gar merkwürdig erscheinen die beiden Themen gleich beim ersten Anblick durch die Uebereinstimmung der melodischen Wendung mit dem textlichen Gedanken. Während nämlich das erste von unten in die Höhe dringt, um wieder tief hinab zu sinken, fängt das zweite hoch an, senkt sich tief, und steigt zum Schluß wieder in glänzende Höhe. Man würde diese Symbolik kleinlich nennen können, wäre sie nicht musikalisch so vollkommen gelungen und so genial durchgeführt. Man denke sich nun beide Themen vereinigt und man wird eine Idee gewinnen, welche Wirkung ein S. Bach in 4stimmiger Fuge mit ihnen erzielt.

Einer Sopranarie mit obligater Orgel, die darauf folgt, haben wir eben dieser Begleitung willen bis jetzt wenig Geschmack abgewinnen können, obwohl der Gesang selbst sehr ausdrucksvoll ist. Melodien und Figurenwerk der Art werden bei dem starren Orgelklang leicht leierig.

Nach einem sehr schönen von den Streichinstrumenten in ausgehaltenen Accorden begleiteten Recitativ folgt eine Baßarie mit Begleitung einer Solovioline und Oboe, dann dem Continuo. Das Thema ist prachtvoll, die Wirkung des Ganzen nicht leicht zu berechnen, es wird dabei sehr auf eine wohldurchdachte und Bach'sch-musikalische Ausführung der bezifferten Orgelstimme ankommen.

Die schöne Choralmelodie „Warum betrübst du dich, mein Herz?" zu einem andern Text sinnig untergelegt beschließt die Cantate.

Cantate 48. Dominica 19 post Trinitatis. „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes."

Das Evangelium dieses Sonntags handelt vom Gichtbrüchigen (Math. 9), daher die Betrachtung menschlichen, im christlichen Sinne: Sündenelends. Vielen wird eine Musik von solchem Character vorneweg widerstreben. Uns kümmert nur die Aufgabe, die Bach einmal gestellt war, und wie er sie gelöst hat; ob sie selbst heutigentags Dem oder Jenem ascetisch oder veraltet erscheine, das geht uns weiter nichts an.

Der erste Chor dem obiger Text zu Grunde liegt, ist eines jener contrapunktischen Meisterstücke, wie sie nur ein S. Bach zu Stande bringen konnte, und welche dem fertigsten Contrapunktiker unserer Zeit Schwindel zu erregen geeignet sind. Aehnlich wie im ersten Chor der Passionsmusik nach Matth., wo sich mitten in den Doppelchor hinein mir nichts dir nichts noch eine Chormelodie wirft, und jener unbeirrt und in aller Geschmeidigkeit der Harmonik seinen Gang fortsetzt, so stellt hier Bach in einen Satz, der zwei Motive durchführt (eines davon in fugirter Weise), die dem Ganzen als Schluß dienende Choralmelodie hinein, und zwar ganz streng in zwei einander (in der Unterquart) folgenden Stimmen. Diesen Choral bringt eine Trompete, die Nachahmung bringen zwei Oboen im unisono. Bei alledem setzen auch hier die übrigen Stimmen zu allen Verszeilen des Chorals ihren Gesang fort, als wäre der Doppelchoral gar nicht vorhanden. Die Sache macht sich übrigens vollkommen harmonisch-logisch. Wir mußten diese besondere contrapunktische Rarität hier anführen; im Allgemeinen kann man nicht sagen, daß Bach in seinen Cantaten sich solch auffallender Kunst übermäßig gern oder oft bedient. — Ob die Wirkung dieses Chors für unser modernes Ohr nicht etwas monoton sei, lassen wir dahin gestellt. Die Thatsache großen musikalischen innern Reichthums steht fest. Erst die unter allen Umständen anzustrebende lebendige und wiederholte Ausführung solcher Sachen vor einem vorurtheilsfreien Auditorium vermag endgiltig festzustellen, ob unsere Zeit die Fähigkeit besitzt, sie zu würdigen, oder wie groß die Anzahl derjenigen Kunstfreunde ist, denen diese Fähigkeit zugesprochen werden kann.

Die übrigen Sätze dieser Cantate berühren wir kurz; es sind folgende: ein Altrecitativ, merkwürdig durch sehr kühne (theilweise enharmonische) Modulationen; ein Choral (Melodie: Ach Gott und Herr) durch frappante Harmoniefolgen auffallend; eine kurze Altarie mit Oboesolo und sehr schönem Thema, der Baß etwas gleichförmig in lauter Achteln sich bewegend; ein kurzes Tenorrecitativ; eine Tenorarie, sehr einfach von den Streichinstrumenten ohne die gewöhnliche Gegenstimme begleitet, fast durchaus dreitaktiger Rhythmus, der Baß abermals in gleichen Noten von Anfang bis zu Ende, das Ganze ziemlich lang (124 Takte), freilich aber von harmonischem Reichthum wie immer bei Bach, auch durch angezeigte forte und piano für äußere Abwechslung gesorgt; endlich der Schlußchoral, dessen Melodie dem ersten Chor zu Grunde gelegt war.

Cantate 49. Dominica 20 post Trinitatis. Dialogus. „Ich geh' und suche mit Verlangen dich, meine Taube, schönste Braut."
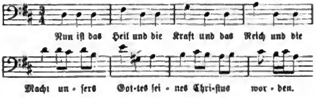
Ein ganz von den andern Cantaten abweichendes Stück. Es findet sich darin kein Chor, nur Instrumentalmusik und Sologesang für zwei Stimmen, wie schon der Titel „Dialogus" andeutet. Der Text gehört zu jenen für unser heutiges Gefühl bedenklichen, wo die für uns nöthige scharfe Trennung des Kirchlichen und Weltlichen gänzlich aufgehoben ist, und die Analogie mit der Vorstellung des Bräutigams und der Braut im irdischen Sinne bis an die äußersten Grenzen geführt ist, was in unserer dem Naiven entfremdeten Zeit von verletzender Wirkung ist. — Es findet sich in dieser Cantate eine lange Einleitungssymphonie mit Orgelsolo, der wir nichts abzugewinnen vermögen; dann eine Baßarie mit Orgelsolo, worin ziemlich krause Figuren, aber Gesang von höchst innigem, warmen und zartem Ausdruck und reizender Melodik; ein ebenfalls musikalisch reizendes Recitativ für Baß und Sopran, wo aber eben der Text ganz unmöglich. Es heißt daselbst z. B.:

„Komm, Schönste, komm und laß dich küssen,
Du sollst mein fettes Mahl genießen"

dann eine Sopranarie mit zwei Soloinstrumenten, wieder ein Recitativ für beide Stimmen, und endlich ein Duett, dessen Naivetät an Trivialität grenzt. Im Verlauf erfaßt der Sopran die Choralmelodie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" auf anderen Texteswörten, wobei die merkwürdig muntere Melodie des Stücks fortspielt. Wäre dieser Choral nicht, so könnte die ganze Cantate, von allem Zusammenhang mit religiösem Text befreit, für unsere Tage als ein prächtiges Liebesduett Geltung erlangen. Mit diesem Duett, das in Folge der an sich langen Choralmelodie sehr gedehnt erscheint, schließt das Curiosum ab.

Cantate 50. Doppelchor. „Nun ist das Heil und die Kraft.“
(Offenb. Joh. Cap. 12, V. 10.)

Diese einfache, nur aus einem Chorsatz bestehende Cantate ist für keinen bestimmten Fest- oder Sonntag geschrieben, oder doch nicht bezeichnet. Vielleicht gerade wegen der Abwesenheit aller Solopartien dürfte dieser großartige, reich instrumentirte (Quartett, 3 Oboen, 3 Trompeten, Pauken) Doppelchor manchen Gesangvereinen eine sehr willkommene Nummer sein. Ein wuchtiges mit Händel'scher Kraft, mit prägnantem Rhythmus auftretendes Hauptmotiv eröffnet sogleich in den Bässen des einen Chors den Satz




und erhält dann ein lebendiges Gegenmotiv. Dann übernimmt der zweite Chor das Hauptmotiv, während der erste das bewegtere Gegenmotiv fortführt u. s. w.

Dieser gar nicht sehr lange Chor (136 Takte) muß von gewaltiger, erschütternder und erhebender Wirkung sein, und dürfte einigermaßen geübten Vereinen keine sonderlichen Schwierigkeiten bereiten, da die Stimmen erstens in populären Intervallen gehalten sind, und zweitens eine ausgiebige Begleitung zur Unterstützung vorhanden ist.

## Bekenntnisse.

### Ein Brief an den Redacteur.

Lieber Freund! Sie wissen wie sehr ich in Allem, was unsere schöne Kunst betrifft, mit Ihnen übereinstimme, wie überzeugt ich davon bin, daß die Musik, so weit ihre Wirkung auch über das bloße Vergnügen des sinnlichen Klangs, das im Ohr wurzelt, hinauszugehen und den ganzen Menschen mit all seinen Neigungen und Leidenschaften in Erregung zu bringen vermag, so zwar, daß der wahre Meister auf unserer Seele wie auf einem Clavier spielt, daß, sage ich, trotz alledem die Bedingungen der Wirkung in ihr selbst wurzeln, und daß alle Intentionen, alles absichtliche Erregenwollen bestimmter Gefühle oder Bilder, Dinge der puren Unmöglichkeit sind, wenn entweder die productive Kraft, die schöpferische Phantasie fehlt, oder wenn die Kraft eine ungeregelte ist und nicht vorerst musikalisch Schönes und Bedeutendes zu schaffen vermag. Sie wissen ferner, daß ich ebendeßhalb mit Bewunderung auf unsere Meister sehe und lachen muß, wenn die Leute meinen sie als ein bequemes Postament ansehen zu dürfen, wo sich das moderne Talent nur lustig hinaufzuschwingen braucht, um auf dieser schönen und luftigen Höhe fortzubauen und vor den Augen der erstaunten Welt noch einige weitere Gipfel aufzusetzen, oder gar eine ganz neue Welt von dort aus zu eröffnen.

Sie irren aber, wenn Sie glauben Ihr Freund und treuer Anhänger sei immer so klug gewesen wie er jetzt zu sein vermeint, und sei zu seinen jetzigen Ansichten so ganz von selbst und ohne alle geistigen Processe hingelangt. Sie irren, wenn Sie glauben, von Anbeginn seiner musikalischen Thätigkeit sei ihm selbstverständlich eine Beethoven'sche Sonate, eine Schubert'sche Phantasie, eine Bach'sche Cantate oder eine Mozart'sche Oper das Höchste gewesen, was ihn so durch und durch befriedigt und entzückt hätte. „Wie? ist das möglich?“ so höre ich Sie rufen. Ja, Verehrtester so war es, und wenn Sie mich nicht auslachen wollen, so will ich Ihnen die ganze Geschichte erzählen und Ihnen auseinandersetzen, wie das möglich war.

Es ist jetzt 20 Jahre her, daß ich die Universität besuchte. Ich bewohnte daselbst ein mäßig großes Stübchen mit einem Cameraden, der, so wie ich, die Musik leidenschaftlich liebte, passabel Clavier spielte und namentlich, ebenfalls wie ich, eine maßlose Leidenschaft zum „Phantasiren“ hatte. Da gab es ein tolles Treiben; wir erhitzten uns abwechselnd an der Musik, dann wieder an den alten griechischen Tragödien, an Schiller, Göthe und Shakespeare; und war es da zu wundern, wenn in unseren Köpfen alles durcheinander ging, und wir dem freiesten Spiel der Phantasie Raum gaben und Luftschlösser auf Luftschlösser bauten? Wir hatten bis dahin Beide die Musik autodidactisch betrieben, gelernt hatten wir nur die Finger bewegen, die musikalische Literatur war uns wenig bekannt, noch weniger war uns der Gang der Geschichte derselben klar geworden. Was thaten wir nun? Wir legten frischweg des Sophokles, Shakespeare und der andern großen Dichter dramatische Werke auf das Clavierpult, und begannen Alles sofort in Tönen auszudrücken. Jetzt ächzte und dröhnte das Instrument unter unseren Händen als wir den von den Furien verfolgten Orestes, oder den Traum des Franz Moor darzustellen begannen, jetzt schwammen wir in Entzücken als wir den richtigen Ton gefunden zu haben glaubten für Klytemnästra, die Gattenmörderin, und selbst das Räthsel der Sphinx, in Tönen declamirt, war für uns nur eine Kleinigkeit. Sie können Sich denken, daß wie nicht daran dachten, die gefundenen Töne künstlerisch zu verwerthen, d. h. in ordentlichen Musikstücken zu selbstständigen Formen und Werken auszubauen, sondern ein Bild verdrängte das andere, und nur wenn wir manchmal bei einem Stoffe länger verweilten, kehrte allemal dieselbe Melodie wieder, wenn es galt dieselbe Person wieder aufs Tapet zu bringen. Glauben Sie nicht etwa, daß wir dieses dem R. Wagner oder vielmehr der Euryanthe abgeguckt hatten, von beiden wußten wir ja kein Wort. Lange genug mochte dies Wesen gedauert haben, als uns der Kamm schwoll und wir keine Lust mehr hatten, unsere Kunst für uns zu behalten. Wir träumten von großem Ruhm und ungeheurem Erfolg, denn unseres Wissens war noch Niemand darauf verfallen die Musik in so gänzlich freier und kühner Weise mit den erhabensten Meisterwerken der Poesie zu verbinden. Es wurde daher begonnen die colossalen Gebilde unserer Phantasie zu Papier zu bringen. Das hatte nun freilich seine Schwierigkeiten. Tactstriche, Tactarten, Tonarten, Vorzeichnungen u. dgl. erschienen uns als hemmender Plunder, den wir alsbald über Bord warfen. Es ging langsam genug, aber große Ausdauer besiegte Alles und endlich hatten wir einige Scenen aus König Lear und aus Antigone nicht allein unsern Fingern ab und für Clavier aufgeschrieben, sogar instrumentirt wurden sie! Mit furchtbarem Posaunenschall ertönten auf unserem Papier die Göttersprüche, und die treue Antigone ergoß in wundersamen Flöten- und Clarinettengängen ihre Klagen und ihre kindliche Liebe. Der heilige Hain rauschte in göttlichen Tremolos der Geigen, und der Blitzstrahl des Zeus fuhr in gewaltigem Zickzack von der Piccoloflöte bis in die Contrabässe hinab. Es war grandios! Freilich meinten einige Musiker, die wir ins Vertrauen zogen, das sei Alles sehr erhaben, aber Niemand werde es spielen können, denn hier wären den Geigen Doppelgriffe vorgeschrieben, die sie gar nicht machen könnten, dort habe die Baßposaune einen wichtigen Ton forte anzuschlagen, den sie nicht einmal piano herauszubringen vermag, und überdies würde es unendliche Proben und also viel Geld kosten, die Szenen einzustudiren. Mit dem Geld aber sah es bei uns meist etwas knapp aus, und die guten Musiker kamen uns so albern vor mit ihren technischen Bedenklichkeiten und ihrer Stupidität gegenüber unserer Intentionen, daß wir einstweilen die Lust verloren unser Licht vor der Welt leuchten zu lassen. Es wurde Rath gehalten und beschlossen bessere und hellere Zeiten abzuwarten.

Gleichwohl fühlten wir uns von der großen Anstrengung, die uns das Aufschreiben verursacht hatte, etwas ermüdet, es war unmöglich an neue Werke der Art ähnlichen Fleiß zu verwenden, denn die Studien waren über dem zeitraubenden Musiktreiben vernachlässigt worden, — sie mußten eingebracht werden.

— Jene Musiker hatten nun so manches Wort von Beethoven und Schubert fallen lassen, daß nach endlich überwundener Gleichgiltigkeit beschlossen wurde, diese sogenannten Wunderwerke einmal anzusehen. Da brachte denn Einer nach dem Andern was er gerade auftreiben konnte nach Hause und es wurde damit angefangen sich diese Dinge, jeder für sich, vorzuspielen. O Gott, wie war mir das nüchtern, so „wohl abgerundet", so phantasielos gegen meine Schöpfungen, wie zopfig gegen den freien Aufschwung, den meine Schaffenskraft genommen hatte. Das, meinte ich, sei ja gar keine Kunst, so einfache Dinge verlohnten sich gar nicht der Mühe aufgeschrieben oder gar gedruckt zu werden. Völlig unbegreiflich war mir der Ruhm, in dem diese Dinge standen, und es bedurfte aller Autorität des zum Unterricht genommenen Lehrers, um mich dahin zu bringen, sie zu üben und taktmäßig zu spielen, denn ich glaubte doch mindestens die allerfreieste Behandlung sei nöthig, um nur etwas Leben in die Langweiligkeit und Monotonie derselben zu bringen.

Lassen Sie mich von dem Weiteren schweigen. Mein Kamerad verließ die Universität, ich blieb noch; dadurch kam ich in andere Gesellschaft, und viele Abende, die wir früher mit dem tollen Musiktreiben verbracht hatten, benützte ich jetzt zum Besuch von Theater und Concerten.

Ich überspringe die 20 Jahre und erzähle Ihnen nur noch, was kürzlich geschah. Meine gute Mutter hatte sorgfältig das Geschreibsel des Jünglings, in dem sie Heldenthaten sah, aufbewahrt, und so kamen mir denn zufällig jene instrumentirten Scenen wieder zu Gesicht. Ich lachte laut auf, wollte eben das ganze Geschmiere ins Feuer werfen; doch that ich erst einen Blick in die fremd gewordenen krausen Notenköpfe. Himmel, was glauben Sie wohl, was mir sogleich auffiel?! Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Lißt's symphonischen Dichtungen! Dieselbe Manier Motive an Motive zu reihen, hier und dort chromatische Gänge in der verwunderlichsten Harmonisirung, mitunter so falsch klingend, daß mir schon beim bloßen Lesen die Ohren weh thaten; verminderte Septimenaccordgänge von fabelhafter Ausdehnung, viel mysteriöses Tremolo bald in den höchsten Tönen der Violinen, dann wieder in dreistimmig gesetzten Bässen; dazu wieder dramatisch effectvolles Geschmetter des Blechs. Natürlich Alles zusammenhanglos, statt Durchführung vielfache Wiederholungen, aber überall ein gewisses geistiges Band, auch die musikalischen Scheußlichkeiten durch Ueber- und Unterschriften erklärt: diese Stelle bedeute diese Person, jene diesen Seelenvorgang u. s. w.

Freilich mußte ich gestehen, daß Lißt wenigstens den Generalbaß verstehe, wovon der knabenhafte Autor dieser Scenen keine Ahnung gehabt; aber auffallend und charakteristisch schien mir doch die Aehnlichkeit des Treibens Beider und die Verwandtschaft der Anlage solcher freien Phantasien. — Ich mußte über die ganze Geschichte so herzlich lachen, daß ich beschloß sie Ihnen mitzutheilen. Vielleicht giebt es in Deutschland noch mehr Leute, die einst in so seltsamem Treiben befangen waren, oder es vielleicht noch jetzt sind, und vielleicht bereitet denselben obige Mittheilung eine heitere Stunde oder nöthigt sie zum Nachdenken.

Sollte aber die Verirrung meiner Jugendzeit nicht eine treue Analogie der Gegenwart bieten? Sollte das närrische Wesen der Weimaraner sich nicht ebenso auf Mangel an Erkenntniß wahren Kunstwesens, und auf Illusionen und Eitelkeit stützen, wie es bei dem jungen Studenten der Fall war?!

Leben Sie wohl! Ihr N. L.

# Kritische Revüe

### Werke für Pianoforte.

Richard Schefter: Tarantella für das Pianoforte, ohne Opuszahl. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung.

W. F. Speer: Frühlingsgruß, Idylle für das Pianoforte. Op. 8. Derselbe Verlag.

Josef Schulz-Weiba: Was der Mond belauscht. Sechs musikalische Erzählungen für das Pianoforte. Op. 65. Derselbe Verlag.

Th. Oesten: Knospen. 16 vierhändige kleine Clavierstücke im Umfange von fünf Noten. Op. 180. Derselbe Verlag.

N. Unter den oben angezeigten Claviercompositionen verschiedener Tonkünstler gefällt uns Richard Schefter's Tarantella noch am besten. Sie ist frisch und flüssig gehalten, ohne indessen eine gewisse Monotonie, jene Klippe, an welcher alle Tarantellen wenig oder gar nicht genialer Componisten scheitern, zu vermeiden. — Herrn Speer's Idylle ist eine sehr harmlose Melodie, die ihr Leben durch mehrere Tonarten hindurch auf vier Seiten glücklich zum befriedigenden Schlußaccorde in g-dur führt. — Von Herrn Josef Schulz-Weida's mondbelauschten Tonstücken sprachen uns die Vignetten auf dem Titelblatte am meisten an. Ueberhaupt ist Druck und Ausstattung in diesem Hefte sehr anzuerkennen und wollen wir, was den musikalischen Inhalt betrifft, eine bedingte Brauchbarkeit dieser musikalischen Erzählungen für den Unterricht nicht abstreiten. Mit 14 Jahren entzückt man sich ja an gothischen Ueberschriften, an sentimentalen Melodiephrasen und erfreut sich an der Uniformität und Leichtigkeit des technischen Apparates. Zu Döhler's Zeiten sind derartige pedantische Süßlichkeiten, wie Nr. 1 und 2, sehr in der Mode gewesen. Wir blättern herum, ob wir vielleicht irgend eine Nummer, irgend eine Episode als origineller erfunden, als weniger langweilig zu loben hätten, aber wir finden nur dasselbe Einerlei und andererseits kann uns nicht einmal die musikalisch-malerische Erzählung vom Schatzgräber zu energischerem Angriffe reizen. — Sollten wir noch etwas von den Oester'schen kleinen Clavierstücken sagen, so meinen wir, daß es ganz anregend für Kinder und besonders für Gewinnung taktlicher Sicherheit wünschenswerth sein mag, sich schon nach den ersten Anfängen im vierhändigen Spiel dieser melodiösen Uebungen zu versuchen.

### Werke für Gesang.

Martin Blumner: Sechs Lieder, vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 10. Berlin, Trautwein.

Wir empfehlen mit Freude diese ebenso melodiösen wie klangvollen vierstimmigen Lieder einer weiteren Beachtung. Hübsche Erfindung, characteristische Stimmung und sorgfältige Stimmführung sind gleicherweise zu loben. Daß wir mehrfach bei denselben an die Schumann'sche Liedercomposition erinnert wurden, wollen wir nicht verschweigen, aber es mehr zum Lobe als zum Tadel des Componisten gesagt haben.

J. C. Schärtlich. Drei Gesänge für Männerchor, aus dem Nachlasse des Componisten. Potsdam, Stein.

D. Neu erscheinende Compositionen für Männergesang mag man wohl mit Vorurtheil zur Hand nehmen und zweifeln, ob es überhaupt möglich sei hier noch wesentlich Neues hervorzubringen. Die Frage nach der Berechtigung des Männergesanges unter den Kunstgattungen überhaupt mag hier unerörtert bleiben. Thatsache aber ist, daß unser heutiger Männergesang den an sich beschränkten Kreis von Empfindungen, die er auszudrücken fähig ist, längst erschöpft hat und daher theils in Flachheit, theils in unnatürliche Künstelei ausgeartet ist, die von männlichem Gesange sehr weit entfernt ist. Lebende Gesangscomponisten können daher gewiß besseres thun, als einem abgelebten Institute noch viel neuen Stoff zuzuführen. — Mit diesen Worten wollen wir nun den vorgenannten nachgelassenen Compositionen eines durch ähnliche Leistungen wohlbekannten Componisten nicht zu nahe treten. Die drei Lieder von Schärtlich sind durchweg frische und gesunde, wenn auch keineswegs originelle oder tief bedeutsame Stücke, und ein geübter Männerchor mag von ihnen mit guter Wirkung sowohl Kraft und Feuer, wie auch Weichheit und Biegsamkeit

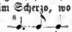
der Stimmen an den Tag legen. Am schwächsten sind im ersten und dritten Liede die langsamen Mittelsätze, die sich fast nur in abgebrauchten Formeln bewegen; im dritten (des Touristen Liebe) stört außerdem die entsetzliche Albernheit des Textes.

## Locales.

(4. philharmonisches Concert.)

S. B. Die Hauptnummer des 4. philharmonischen Concerts war Beethoven's 9. Symphonie, welche um so willkommener sein mußte, als Beethoven in dieser Saison bisher auffallend wenig berücksichtigt worden ist, und die letzte Symphonie nach dieser Richtung die erste war. Wir brauchen unseren Lesern nicht zu sagen, daß Beethoven als Symphoniker hier culminirt, wenigstens in den drei ersten Sätzen, während freilich der letzte streng genommen schon außerhalb des symphonischen Gebiets steht. In jenen aber ist das Wesen desselben mit einer Bestimmtheit und Energie erfaßt, daß man glauben sollte, jeder Streit darüber sei unmöglich, für ewige Zeiten müsse das hier zur Geltung gekommene Princip bestehen und als Maßstab für neuere Leistungen dienen. Die Jetzt-Zeit belehrt uns, daß dies factisch nicht der Fall, die Zukunft aber wird noch deutlicher als schon jetzt lehren, daß eben damit auch der Verfall des Genre's ausgesprochen ist. Bedeutende Talente, deren Schaffen aber nach andern Seiten der Kunst hin gravitirt, haben zwar immerhin einige Werke geliefert, die den allgemeinen Forderungen der Musik überhaupt und einer gewissen Zeitrichtung entsprechen, ja durch Originalität fesseln und erfreuen. Aber es wird sich zeigen, daß in der weiteren Fortsetzung jeder dieser ganz persönlichen Richtungen nichts mehr zu Stande kommt, was einerseits von allgemeiner Wirkung wäre, andererseits bei der nun einmal doch nicht zu vermeidenden vergleichenden Betrachtung nicht gegen Beethoven immer tiefer zurücktreten müßte. —

Beethoven's Neunte ist dadurch so incommensurabel an Werth und Wirkung, daß sie bei vollster und consequentester Ausprägung des echt symphonischen Styls zugleich an die tiefsten Seiten des Individuums nicht allein, sondern an die höchsten Aufgaben des Menschen und der Menschheit anknüpft. Sie ist im höheren Sinne eine musikalische Darstellung der schwierigsten philosophischen Probleme, des Verhältnisses des Menschen zu sich selber, zu Gott und zur Welt im großen Ganzen. Die Bedenklichkeit einer solchen Aufgabe für die Tonkunst leuchtet ein und mußte als letzte Consequenz das Ueberschreiten des natürlichen Bodens, das Betreten desjenigen der Vocalmusik nach sich ziehen. Weit entfernt, diesen Vorgang zur Norm zu erheben, konnte die Kunst hier nur wie an den Säulen des Herkules stehen bleiben, und eine Umkehr wurde unvermeidlich. Diejenigen, welche mit Gewalt über den erreichten Punkt hinaus vordringen, oder doch hier festen Fuß fassen wollten, mußten um so gewisser scheitern, als ihnen die Fülle der Gaben nicht verliehen war, um die gewonnene Höhe auch nur zu halten. Glücklich organisirte und die eigene Kraft richtig abschätzende Naturen begnügten sich daher mit Recht ihr bescheideneres Gebiet verständig aber tüchtig zu bebauen, und die Welt verdankt diesen wenigstens viel Schönes, dessen sie sich zu erfreuen vermag.

Doch zurück zu der geliebten und bewunderten Neunten, an der uns diesmal nur mit erhöhter Aufdringlichkeit die Wahrnehmung beschäftigte, daß Beethoven im Punkte der Instrumentation, neben wunderbar divinatorisch ins Schwarze treffenden Momenten, Manches nicht ganz richtig berechnet hat, was bei seiner längeren Taubheit freilich auch nur zu begreiflich ist. Er scheint sich nämlich ebenso wie über die Schallkraft von Solostimmen gegenüber dem Orchester (Finale der 9. Symphonie und D-Messe), auch mitunter über die der Holz-Blasinstrumente und Hörner gegenüber einem wohlbesetzten Streicherchor getäuscht zu haben, während er andererseits die Kraft von Trompeten wieder manchmal zu gering anschlug. Dergleichen durfte ihm natürlich Niemand sagen, da er leicht sehr gereizt war und sich beinahe unfehlbar dünken machte. Hören konnte er nicht, und so hoch man auch immerhin die Kraft seines inneren Gehörs anschlagen mag, — es gibt doch Dinge in der Instrumentation, über die auch der fertigste Meister erst urtheilen kann, wenn er die lebendige Wirkung erfahren hat. Wir sprechen hier nicht von der Fortissimostelle im Scherzo, wo alle Streicher bis hinauf unisono das Hauptmotiv  spielen (dem daraus entstehenden Uebelstande, daß man von der Melodie der Bläser nur einzelne abgerissene Töne hört, könnte dadurch abgeholfen werden, daß man von den ersten und zweiten Violinen nur je ein Pult spielen ließe), auch im ersten Satz sind Stellen, wo die Holzbläser nicht durchdringen können, und wo wieder manchmal die Trompeten auf die Verständlichkeit der melodischen Gänge und auf den harmonischen Wohllaut störend einwirken. Ob solchen Dingen nicht durch noch sorgfältigere Proben und entschiedenere Dämpfung der vorlauten Elemente begegnet werden könnte, wollen wir nicht geradezu behaupten (es ist uns bei allen Aufführungen, die wir gehört haben, aufgefallen, diesmal noch mehr als sonst, weil in den Räumen des Theaters Alles viel deutlicher klingt und daher greller wirkt), allein die Frage sei uns erlaubt, vielleicht daß Jemand sich dadurch veranlaßt findet, eigene Anschauungen darüber laut werden zu lassen.

Herr Dessoff hat möglicherweise diese Symphonie zum ersten Male überhaupt dirigirt, bestimmt wenigstens zum ersten Mal in Wien, wir gedenken daher nicht ihn über Manches zu tadeln, was wir bei einem älteren Dirigenten thun würden. Zur Last fällt ihm nur, die Ritardantostellen im ersten Satze:



verwandelt zu haben, wodurch die Intention des Componisten und das rhythmische Ebenmaß vernichtet wird. Ferner hätte wohl bei reichlicheren Proben mit den Solosängern vermieden werden können, was man nicht ableugnen kann, daß das Finale im Punkte der Forderung an einfache Richtigkeit und Präcision Manches zu wünschen übrig ließ. Bei nächster Gelegenheit wird diese Scharte wohl wieder ausgewetzt werden.

Nicht zu loben ist endlich die Behandlung des Recitativs der Contrabässe und Celli am Anfang des Finale. Man schien Alles in die Kraft der einzelnen Töne zu setzen, statt in Gesang und richtige Declamation. Für den kurzen Bogen der Contrabässe mag das allerdings schwierig sein, wir würden indeß wirklich gern etwas weniger Kraft und weniger massenhafte Sforzandos hinnehmen, wenn dafür mehr gezogene Striche in Anwendung kämen. Endlich ist noch der mehr gehackte als getragene Gesang des Herrn Hrabanek als unschön zu bezeichnen. Besser, ja vorzüglich war der Chor, dessen Wirkung von jenen immensen Schwierigkeiten nichts verrieth, die man sonst bei Dilettantenchören zu besiegen hat. — Daß übrigens alles Andere dem Orchester vortrefflich gelang, namentlich das Scherzo, bedarf wohl keiner ausdrücklichen Versicherung.

Als erste Nummer des Concerts wurde Schumann's hübsches Werk: „Ouverture, Scherzo und Finale" brillant ausgeführt. Die zweite Nummer war Rossi's bekannte alte Arie von Frl. Bettelheim mit großem Beifall gesungen. Man möchte in Betreff dieser erst 16jährigen Sängerin mit Heine beten, „daß Gott sie erhalte so rein" wie sie jetzt vorträgt, und sich von der gefährlichen Atmosphäre, in der sie als bereits engagirte Hofopernsängerin lebt, nicht auch wie so viele Anfängerinnen verderben lassen möge. In der That hat man lange keine so schöne, klangvolle Altstimme, so ausgeglichene Register, so warmen Vortrag, und so wenig Gesangsunarten gehört, als von diesem höchst talentvollen Mädchen.

# Correspondenzen.

**Dresden.**

Bevor ich Ihnen, Herr Redacteur, von den musikalischen Ereignissen der Wintersaison berichte, sei es mir vergönnt, mit wenig Worten des verflossenen Sommerhalbjahres zu gedenken. Das Hoftheater brachte als neu einstudirte Opern im April Spontini's „Vestalin", im Juli des vor wenig Tagen heimgegangenen Marschner „Hans Heiling" zur Aufführung. Ueber die gute Darstellung und den geringen Erfolg von Gounod's „Faust" habe ich Ihnen bereits geschrieben (Nr. 37); die Oper scheint nirgends trotz mannigfacher Bemühungen zu gefallen. Anfang Mai gastirte Fräulein Georgine Schubert (Tochter des hiesigen K. ersten Concertmeisters F. Schubert) als Susanne in „Figaro's Hochzeit", Marie in „die Regimentstochter," Amine in Bellini's „Nachtwandlerin" und Bertha im „Prophet". Die junge Dame verfügt über angenehme, aber nicht bedeutende Mittel. Die Stimme, ein hoher Sopran, scheint der künstlichen Schule Meister Garcia's in London mehr zu verdanken als der Naturanlage. Die Technik ist lobenswerth, ebenso das graziöse gewandte Spiel, unterstützt von gefälliger liebenswürdiger Erscheinung, — doch läßt die Intonation zu wünschen übrig. Dem Frl. Schubert folgte Frau Jachmann-Wagner mit einem kurzen Gastrollencyklus und zwar als Elisabeth im „Tannhäuser," Ortrud in „Lohengrin" und Fides im „Prophet". Mit letzterer Rolle beschloß dem Vernehmen nach die treffliche Künstlerin ihre Laufbahn als Sängerin um sich dem recitirenden Schauspiel zu widmen, ein Entschluß, welchen sie inmittelst mit getheiltem Erfolge im Berlin zur Ausführung gebracht hat. Als dritte und jedenfalls bedeutendste Gastin schloß sich den beiden eben genannten Damen Fräulein La Grua an. Wir hörten sie unter andern als Norma (2 mal), Anna im „Don Juan", Leonore im „Troubadour" und Valentine in den „Hugenotten." In sämmtlichen Rollen glänzte sie durch Adel der Auffassung und dramatischen Gestaltung, durch tiefe Beseelung und technische Vollendung im Gesange: kurz als Sängerin ersten Ranges. — Im Juni gab die italienische Operngesellschaft unter Direction des Herrn Eugenio Merelli 12 Vorstellungen vor leeren Häusern, was bei der Mittelmäßigkeit der Truppe nicht anders sein konnte. Selbst Fräulein Trebelli vermochte, trotz ihrer herrlichen Stimme und tüchtigen Ausbildung, nicht auf die Dauer zu fesseln, da ihr tiefere geistige Belebung vollständig abgeht. Am interessantesten war die wenn auch wenig gelungene Vorführung seltener gehörter Werke, wie Cimarosa's „il matrimonio segreto", Rossini's „Semiramide" und „Cenerentola". Unbegreiflich erscheint die Theilnahme, welche diese Italiener während des Winters 1860—1861 in Berlin gefunden haben. —

Die Wintersaison begann am 18. October der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Productionsabende. Zur Aufführung kam: Quartett (A-moll, op. 41) von R. Schumann für Streichinstrumente (die Herren Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz); Quintett (Es-dur) von Mozart für Pianoforte mit Blasinstrumenten (die Herren A. Reichel, Hiebendahl, Lauterbach, Eisner und Herr). Ein höchst interessantes Concert Händel's (F-dur) für Violinen solo mit mehrfach besetztem Streichquartett. Der Meister componirte 12 solcher Violinconcerte in den Jahren 1739—1740, um damit die üblichen längeren Zeitpausen zwischen den Oratorien-Aufführungen ausfüllen zu lassen, da er wegen eines 1739 erlittenen Schlaganfalles dies nicht mehr wie früher durch sein gewaltiges Orgelspiel thun konnte. Am zweiten Productionsabende am 2. Dezember kam zur Aufführung: Quartett (mit den Variationen) für Streichinstrumente von F. Schubert (die Herren Körner, Mehlhose, Schleisïng und Böckmann). Zwei von den englischen Suiten Bach's für Clavier (Herr Riccius) Octett (Es-dur) für Blasinstrumente von Bach. Sämmtliche Nummern dieser 2 Concertabende wurden von Mitgliedern der K. Kapelle ausgeführt, — nur Herr Musikdirector A Reichel hatte die Clavierpartie im Mozart'schen Quintett, Herr Böckmann aus Hamburg die Cellopartie im Schubert'schen Quartett übernommen. Am 30. October, 21. November und 11. Dezember fanden die drei ersten Symphonieconcerte der k. Kapelle statt, bei welchen die Herren Kapellmeister Krebs und Dr. Rietz diesmal im Dirigiren alternirten. Das erste Concert unter Leitung des Herrn Krebs brachte die Ouvertüre zur Zauberflöte; Symphonie von Haydn (B-dur Nr. 12.); Ouvertüre, Scherzo, Notturno und Marsch aus Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum; Symphonie (D-dur Nr. 2) von Beethoven. Im zweiten Concert unter Direction des Herrn Dr. Rietz hörten wir: Ouverture, Scherzo und Finale (Op. 52) von R. Schumann; Symphonie (C-moll) Op. 5 von N. W. Gade: Mozart's G-moll Symphonie und Beethoven's Festouverture in C-dur (Op. 115). Das dritte Concert unter Kapellmeister Krebs Leitung brachte: Ouvertüre zu König Stephan von Beethoven; Symphonie und (Weihe der Töne) von Spohr; Ouvertüre zu „Elisa" von Cherubini und Haydn's Militärsymphonie. Nach Verlauf der angekündigten 6 Concerte wird sich das jedenfalls erhebliche künstlerische Resultat derselben besser beurtheilen lassen als jetzt, weshalb ich Ihnen augenblicklich nur objectiv die Programme mittheile. — Am 7. November und 23. Dezember fanden im k. Hoftheater zwei Concerte zum Besten des Pensionsfonds für den Hoftheaterchor und für die Armen Dresdens statt. Im erstern Concert erweckte namentlich nach längerer Pause die Wiederaufführung von Gade's „Comala" und die treffliche Wiedergabe der 8stimmigen Motette „Singet dem Herrn" von J. S. Bach (durch den Theaterchor) Interesse. Im Armenconcert fanden eine dilettantische „Waldsymphonie" von W. Ellerton sowie eine unerquickliche neue Ouverture von Gade, seltsamerweise „Michel Angelo" betitelt, wenig, dagegen die Solovorträge der Herren Kammermusiker Grützmacher (selbstcomponirtes Concert für Violoncell) und A. Brans (Concert für die Posaune von David) viel Beifall. — Herr Concertmeister F. Schubert erfreute im Verein mit den Herren Körner, Schleising und Kammervirtuos F. A. Kummer das Publikum durch 3 Quartettakademien. Vorzügliches feines Ensemble zeichnete die Leistungen aus.

Am 25. October führte sich unser neuer k. Concertmeister, Herr Johann Lauterbach, in einem Concert beim Dresdner Publikum mit dem entschiedensten Erfolg ein. Der treffliche Künstler spielte das 9. Concert (D-moll) von Spohr, Adagio und Rondo aus dem 19. Concert von Kreuzer und das Tremolo von Beriot. Herr Lauterbach entfaltete in sämmtlichen Sätzen eine Virtuosität ersten Ranges: schönen großen Ton, ausgezeichnete Bogenführung, bedeutende Technik und echt künstlerischen von klassischer Ruhe gehobenen Vortrag, — welcher freilich den höchsten Affekt der Leidenschaft ausschließt. Ihm folgte am 23. mit einer Soirée ein ebenso trefflicher, doch einer ganz andern Richtung angehörender Violinvirtuos. Herr Concertmeister Jean Becker aus Mannheim repräsentirt in vollendeter Weise die modernste virtuose Richtung des Violinspiels. Während ihm Beethoven's Es-dur Sonate (unter vorzüglicher Mitwirkung des Herrn Rollfuß) ziemlich mißlang, excellirte er hauptsächlich in Compositionen von Paganini —

Unter den Aufführungen hiesiger Gesangvereine zeichneten sich die des großen „Requiem" von Cherubini durch die Dreißig'sche Singakademie unter Direction des Herrn A Reichel, — sowie die des Messias durch die Dresdner Singakademie unter Direction des Herrn R. Pirckschner aus. — Das Ereigniß der letzten Wochen bildeten die versuchsweisen Aufführungen der „Zauberflöte" und des „Idomeneo" im k. Hoftheater in vertiefter Stimmung. Ein solcher Versuch in der Stimmung des Wiener Orchesters zu Zeiten Mozart's ist vielleicht nur in Dresden möglich, da in der katholischen Hofkirche noch wie früher diese Stimmung beibehalten worden ist, also auch besonders in dieser Stimmung gebaute Blasinstrumente dort vorhanden sind Letztere wurden nun bei den erwähnten Opernaufführungen benutzt, während die für gewöhnlich bei den Opern gebräuchlichen Saiteninstrumente ½ Ton herunter gestimmt wurden, denn so viel beträgt der Unterschied hier zwischen der Kirchen- und Theaterstimmung, also 417 (850) Schwingungen statt 443 (892). Hierbei bemerke ich zu Ihrer Orientirung, daß unsere Theaterstimmung viel tiefer als die in Berlin und namentlich in Wien ist, — die Stimmgabel des Kärnthnerthortheaters zählt 466 (933) Schwingungen, während die der Dresdner Kapelle, wie oben bemerkt, nur 443 (892) Schwingungen aufweist. (Die neuere Pariser Stimmgabel hat 437 (874) Schwingungen.) Die Tonwirkung durch diese vertiefte Stimmung war übrigens eine vortreffliche: „sonore Fülle, kernige Kraft und Noblesse des Klanges im Orchester; natürliche Leichtigkeit der Tongebung, sichere Ausführung, wahrer Wohlklang und Ausdrucksfähigkeit im Gesange" zeichnete dieselbe aus; — so urtheilt auch C. Banck im Dresdner Journal Freilich vermißte unser Ohr das Glänzende, Brillante der hohen Stimmung. Am schlimmsten trifft dies die Violinen, welche jedoch, sollte die tiefe Stimmung eingeführt werden, durch stärkeren Bezug manches

werden ersetzen können. Für die Bläser müßten natürlich neue gute Instrumente gefertigt werden, was jedoch den Instrumentmachern erhebliche Schwierigkeiten verursachen und demungeachtet zu Collisionen hinsichtlich der Intonation führen dürfte. Trotzdem ist jedenfalls ein Herabgehen in der Stimmung überall nothwendig; doch ist zu wünschen, daß dies in Deutschland wenigstens von den Hauptstädten aus in übereinstimmender Weise geschieht. Möchte Dresden in dieser Beziehung anregend wirken, aber nicht isolirt vorangehen. Was auf politischem Gebiete nicht möglich scheint, sei wenigstens in der Stimmungfrage erreicht:

Einigkeit!

## Nachrichten.

(Einges.) Aufruf zu Beiträgen für ein Marschner-Denkmal in Hannover. Der am 13. d. M. erfolgte Tod Heinrich Marschner's hat die Gemüther aller Deutschen, welche der Entwickelung ihrer nationalen Kunst mit Theilnahme folgen, in schmerzliche Trauer versetzt. Wohin die Kunde gedrungen ist, da sind auch die Stimmen dankbarer Anerkennung laut geworden, daß das Vaterland in dem Geschiedenen einen Mann verloren hat, hoher Ehren werth, einen Gattgesegneten Geist, dessen Schöpferkraft eine Quelle edelsten Genusses war für die Mitlebenden und es bleiben wird für die kommenden Geschlechter. Wo in unserem großen Deutschland der Pflege der Kunst eine Stätte bereitet ist, da hat auch das gesangesfrohe Volk an den Tönen des Meisters sich erquickt, hat mitgetrunken aus dem Born der Harmonien, in denen er, mitfühlend mit dem Volke in Leid und Freude, das Empfindungsleben der Natian gespiegelt hat, in Weisen ihres eigensten Characters denselben künstlerisch Gestalt verleihend. Solche Schöpferkraft auf dem Gebiete des Schönen soll der Deutsche feiern mit dem Stolz als eine Ehre seines Namens; über das flüchtige Wort hinaus soll dauerndes Erz den Ruhm des Meisters und mit ihm der Nation verherrlichen. An welchen Theil, an welchen Ort des großen Vaterlandes könnte die Mahnung hierzu dringender herantreten, als an Land und Stodt Honnover, die zweite Heimat des edlen Todten, wa er die Tage seiner höchsten Kraft seines segenreichsten Wirkens lebte! An die Hannoveraner zunächst deshalb wenden sich die Unterzeichneten, nachdem sie sich vereinigt haben, um den Plan, Heinrich Marschner in der Residenzstadt Hannover ein Denkmal zu errichten, zur Ausführung zu bringen. Sie hoffen, daß die Stadt, die in dem vollen freudigen Bewußtsein dessen, was sie an ihm besaß, den berühmten Tondichter zum Ehrenbürger erkor; daß das Land, das Marschner stolz als seinen Angehörigen betrachtete, werkthätig durch die Spendung von Beiträgen in einer Weise vorangehen werde, daß das Denkmal des Meisters würdig werden könne. Aber auch an die Freunde des Geschiedenen im weitern Vaterlande richten die Unterzeichneten die Bitte, dem zu schaffenden Werke durch freundliche Gaben ihre Unterstützung angedeihen zu lassen. Dem ganzen Deutschland hat Marschner's Herz geschlagen, dem ganzen Deutschland hat seine Muse gesungen; das ganze Deutschland hat sich seiner Muse gefreut. So werde denn auch das Denkmal Marschner's ein neues redendes Zeugniß von dem einigen Geiste, der alle Glieder der Nation beseelt.

Honnover, den 30. Dezember 1861.

Graf v. Bennigsen (Präsident). Bauermeister, Ober-Gerichtsanwalt. Dr. E. Frederich. Dr. G. Hoyns, Redacteur. Dr. E. Hunäus, Prof. Josef Joachim, Concertdirector. E. v. Meding, Kammerherr. Adolf Meyer, Banquier. Rasch, Stadtdirector. C. Röhrs, Kaufmann. E. Rorse, Bürgervorsteher. v. Sticher, Oberst. Fr. Spielhagen. Tellkampf, Prof.

Am 11. Mai 1860 ist ein Brief von Beethoven (Autograph) unter richtiger Adresse nach Berlin geschickt worden, daselbst aber nicht angekommen. Sollte irgend einer von unseren Lesern diesen Brief, den wir unten mittheilen, einmal zu sehen bekommen, so dürfte er wohl Mozart's unterlegten Text zu einer gewissen Messe singen können: „Das ist gestohlenes Gut, meine Herren". Der Brief ist an Zmeskall gerichtet, ist ohne Datum und lautet:

Mein bester Z. — Kraft hat sich zufälliger Weise angebothen heute mitzuspielen, es wäre unschicklich gewesen dieses nicht anzunehmen, und selbst läugne es nicht, so wie Sie es gewiß ebenfalls, daß sein Spiel uns alle doch am meisten Vergnügen macht. — Bitten Sie Michelcovitsch, daß er zu Ihnen diesen Abend komme, indem wir ihn wohl brauchen können, ich werde ihn gegen halb 7 Uhr abholen, so wie auch Sie, wenn es Sie freut mitzugehen — um ihre Pulte und Bratsche bitte ich Sie auch. Ihr Beethoven.

(Von Außen mit Rothstift).

Versichern Sie Sich des Michelcovitsch auf allen Fall. wir brauchen ihn, ich bitte Sie auch zu kommen — ich werde Sie abholen.

„Drei homburgische Kirchenconcerte im Jahre 1861", so lautet der Titel einer kleinen kritischen Broschüre, welche ebendaselbst bei Otta Meißner erschienen ist. Der anonyme Verfasser, dem es an anderen Mitteln und Wegen zu fehlen scheint, um seine Meinung in die Oeffentlichkeit zu bringen, hält ein ziemlich scharfes Gericht, und erzählt uns erstens über ein Concert des Cäcilienvereins, in welchem ziemlich allgemein bekannte Compositionen von Durante, Corsi, Lotti, Eccard, Bortniansky, Mendelssohn und Hauptmann aufgeführt wurden. Auch er findet die Aufeinanderfolge von 11 kurzen Stücken verschiedener Meister ermüdend, und weist auf Bach's Motetten hin. — In Betreff des „Geistlichen Concerts mehrerer Männergesangvereine" (zusammen gegen 600 Sänger) stellt er zuerst die Schattenseiten des 4stimmigen Männergesangs überhaupt zusammen, und tadelt namentlich 3 Choräle, die in „empörend trivialer" Weise bearbeitet zu Gehör gebracht worden seien. — Drittens schwingt der Verf. sein kritisches Schwerdt über die Aufführung der Missa solemnis, welche fast Alles zu wünschen übrig ließ." Es sei fast immer in der „einförmig gleichgiltigen" Weise hergegangen, die „leider aus größeren Orchester- und Choraufführungen in Hamburg nur allzubekannt" sei. Viele Tempi wären entschieden vergriffen gewesen, dem ungeheuren Kirchenraum sei keine Rechnung getragen worden u. m. A. —

Herr Hans Schläger, Direktor des Mozarteums und Domkapellmeister in Salzburg dirigirte daselbst am 17. Dezember 1861 zum ersten Mal ein Concert und brachte Beethoven's C-moll-Symphonie und Gade's „Erlkönigs Töchter" unter lebhaftem Beifall zur Ausführung.

**Wien.**

Herr W. Treiber hat in Wien 3 Concerte gegeben und darin von größern Werken folgende gespielt. Hummel's Fis-moll Sonate, Chopin's Clavierconcert, ein Claviertrio von Marschner, Sonate op. 6 von Mendelssohn, dessen G-moll- und Moscheles' Concert in derselben Tonart. Von S. Bach nur die sehr bekannte Clavierfuge in A-moll, von Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert keine Note. Ein solcher Standpunkt richtet sich selber in einer Zeit, wo der wirkliche Kunstfreund sich gerade jenen Meistern zuneigt, die den inneren Menschen in Mitleidenschaft ziehen. Kennt Herr Treiber von Beethoven vielleicht nur die As-dur F-moll, C-dur op. 53, C-moll pathetique-Sonaten, von Bach nur die A-moll-Fuge? Oder hält er die andern Werke dieser Meister nicht für concertfähig, oder getraut er sich nicht sie zu spielen? — Wenn er schon weniger Bekanntes spielen will, was allerdings ganz zweckmäßig, warum wählt er gerade solche ältere Stücke, die man entweder als Scharteken bezeichnen muß, oder die doch mindestens gleichgiltig lassen?! —

Wie die „Recensionen" mittheilen, ist Herr Zellner mit seiner Klage wegen Ehrenbeleidigung gegen Herrn Dustmann vom k. k. Landesgerichte abgewiesen worden. Letzterer hatte nämlich in den Zeitungen mitgetheilt, daß seine Frau, k. k. Hofopernsängerin, von Frau Zellner brieflich um ein Geldanlehen angegangen worden war, und daß nach Ablehnung dieses Ansinnens Herr Zellner in seinen „Blättern f. M." die Gesangsleistungen der Frau Dustmann scharf und consequent angegriffen hatte. Herr Dustmann glaubte das Publikum auf den eigenthümlichen Zusammenhang der Dinge aufmerksam machen zu müssen, und hierauf stützte Herr Zellner seine Klage. Daß solche scandalöse Dinge in der Wiener Journalistik noch immer vorkommen können, treibt übrigens jedem ehrlichen Schriftsteller die Schamröthe in's Gesicht!

Von Herrn Hellmesberger's Quartettproductionen und von den philharmonischen Concerten ist ein zweiter Cyklus angekündigt.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 18. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 4. und letztes Concert des Herrn Dreyschock.

Sonntag den 19. Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: 3. und letztes Concert des Herrn Remenyi. — Nachmittag halb 5 Uhr im Salon Ehrbar 4. Kammerproduction des Herrn Hoffmann. — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 1. historisches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 4. Wien, 25. Januar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Franz Schubert als Claviercomponist.

### II.

Wenn nach dem im ersten Artikel Gesagten die Schubert'sche Musik den vermittelnden Uebergang bildet von der classischen zu der neuesten Periode der Musik, so gilt dies insbesondere von seiner Claviertechnik. Es wäre hier am Orte einen Blick auf die Entwicklung des Clavierstyls von Bach bis zu Beethoven hin zu werfen: da wir uns aber aus Mangel an hinreichendem Material und an Zeit zu sammelndem Studium über diesen wichtigen Gegenstand kein festes Urtheil zutrauen, so müssen wir es für diesmal dem künftigen Biographen Schuberts überlassen, dies noch wenig angebaute Feld sorgfältiger zu berücksichtigen, begnügen uns vielmehr damit, im Einzelnen auf das hinzuweisen, was uns bei Schubert neu oder charakteristisch erscheint. Wir betrachten zuerst die 2händigen Clavierwerke*), aber nicht nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, sondern nach den Gruppen, in welche sie zerfallen; jenes empfiehlt sich nicht, weil es unsicher ist und unserm Zweck weniger entspricht, da wir es nicht mit einer Biographie zu thun haben.

1. Tänze. Es sind großentheils Improvisationen, welche entstanden, wenn Sch., wie er oft und gern that, in fröhlichem Freundeskreise zum Tanz aufspielte; meistens Walzer, aber auch Galopps und Ecossaisen.

Die ersteren, unter verschiedenen Titeln: Valses nobles, V. sentimentals u. s. w. herausgegeben, bieten im Ganzen wenig Abwechslung und Interesse. Ihre Form ist immer sehr kurz, meist in 2 Theilen zu je 8 Takten, das musikalische Material gewöhnlich sehr einfach, die Melodik selten gesangvoll, oft blos aus gebrochenen Akkordfiguren bestehend, die Modulation hin und wieder frappant, fein und charakteristisch, der Rhythmus fast immer monoton. Von poetisch angeregter Stimmung kann nur in einzelnen die Rede sein, in größerer Anzahl hintereinander gehört, ermüden sie sehr, obwohl jedes Heft ein zusammengehöriges Ganze darzustellen scheint, da die einzelnen Piecen wenigstens äußerlich formell durch die Verwandtschaft der Tonart in Verbindung stehen. Musikalisch interessant sind sie durchschnittlich nur insofern, als sich nicht selten Anklänge an andere Schubert'sche Werke finden. Jeder Unbefangene wird, däucht uns, mit vollem Recht einem Lanner'schen Walzer den Vorzug geben und sich gern mit der geschmackvollen Auswahl Schubert'scher Walzer, die Liszt veranstaltet hat, begnügen.

Weit anziehender sind die Ecossaisen. Das scharf markirte nationale Gepräge, der feurige Rhythmus, die knappe Form dieses Tanzes mußte die Schubert'sche Natur weit verwandter ansprechen als der behagliche deutsche Walzer; das mannigfaltigere dramatische Leben der Ecossaise wirkte offenbar zündender auf seine Phantasie als jener langweilige Schlendrian; und hierin liegt, wenn auch kein gerade bedeutender, so doch immerhin ein charakteristischer Zug seiner künstlerischen Produktion. Sch. ist nicht, wie Viele glauben, der einsame Träumer, der sich in seine Innerlichkeit vertieft, um aus ihr allein alle jene Zauberbilder hervorzulocken, die er in Tönen an uns vorüberziehen läßt; auch er reproducirt, wie jeder Künstler, nichts anderes als eben das Wirkliche, wenn auch auf seine eigene Weise.

2. Unter den kleineren, zum Theil zerstreuten Stücken, verdienen zunächst die Momens musicals, op. 94 2 Hefte, genannt zu werden. Sie sind meist in einfachster Rondoform gehalten und erinnern in ihrer Art an das spätere Schumann'sche Phantasiestück.
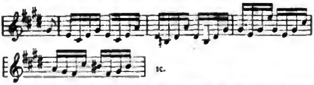
Nr. 1 C-dur zeichnet sich durch feine thematische Arbeit, reiche, sehr geschmackvoll vermittelte Modulation, pikanten Rhythmus und frische Stimmung aus. — Nr. 2 As-dur ist liedförmig, fast wie ein Schubert'sches Adagio, aber ganz einheitlich in der Stimmung. Auch hier findet sich eine interessante Modulation, namentlich frappirende Contraste durch unmittelbares Aufeinanderfolgen von Dur u. Moll derselben Tonart (vgl. auch Nr. 1), was Schub. durchaus eigenthümlich ist; ebenso der durch Des-dur vermittelte Uebergang nach der Fismoll-Tonart des Mittelsatzes und die Rückkehr aus derselben nach Asdur. Die Stimmung dieses Stücks klingt bei Sch. sehr häufig durch, vielleicht am passendsten mit „Wonne der Wehmuth“ zu bezeichnen, eine Mischung von Freude und Schmerz, Sehnsucht und Erfüllung, schwermüthiger Resignation und trostreicher Hoffnung, wie sie uns in dieser Tiefe und Innigkeit weder vor noch nach ihm in der Musik begegnet. Sie ist hier weniger reich ausgeführt als anderwärts, bildet aber eine durchgehende Grundeigenthümlichkeit der Schubert'schen Natur.

Aehnlich verhält es sich mit Nr. 3 (F-moll), dessen Werth an sich nicht gerade bedeutend ist, das ab r auch eine Stimmung enthält, die Schub. schlechthin ursprünglich angehört und oft bei ihm vorkommt, z. B. in einem Impromptu und in dem Divertissement à la Hongroise, wo sogar dasselbe Motiv auftritt. Ungarische Tanz- und Marschrhythmen, theils monoton theils wild phantastisch, liegen ihr zu Grunde und bringen eine wunderliche Mischung von cholerischer Leidenschaft und phlegmatischem Humor zur Erscheinung.

Nr. 4 Cis-moll ist breiter angelegt und trägt zunächst einen etwas unbestimmten Gefühlscharakter, der sich vermöge einfacher Modulation innerhalb der nächstverwandten Tonarten ziemlich festsetzt. Beachtenswerth erscheint die bei Schub. häufige Verbindung der Melodie mit dem gebrochenen Akkorde in der Weise, daß jene scheinbar ein unbedeutender Theil von diesem und somit halb verhüllt wird, aber gerade dadurch die

*) Wir können nicht unterlassen hier der freundlichen Bereitwilligkeit dankend zu erwähnen, mit welcher die Firma Spina in Wien eine große Anzahl Schubert'scher Werke uns zum Zweck obigen Aufsatzes auf unser Ansuchen zur Disposition gestellt hat. D. Red.

Aufmerksamkeit besonders anzieht und darum einen stets erneuten Reiz erhält:



ꝛc.

Der Mittelsatz in Des-dur ist von entzückender Klangschönheit: es ist als bräche plötzlich aus Nebeln die helle Sonne über einer blühenden Landschaft hervor. Der unvermittelte Uebergang von Fes(E) dur nach Des-dur dürfte vor Schubert unerhört gewesen sein. — Der 3. Abschnitt wiederholt den ersten Theil: zum Schluß noch einmal ganz kurz das Mittelthema, dann rasch das Ende.

Nr. 5 F-moll so zu sagen eine rhythmische Caprice; der thematische und melodische Gehalt ist unbedeutend, die Harmonik nicht ungewöhnlich, die Durchführung des Motivs anderweitig ganz ähnlich, im Einzelnen ist auch der Rhythmus größtentheils derselbe monotone Daktylus; nur die größeren rhythmischen Abschnitte sind dadurch überraschend, daß bald 4, bald 6 Takte zusammengehören; mit der 2theiligkeit des Rhythmus kommt man hier nicht recht aus, denn ein Paar mal erscheint sogar strenggenommen ein Takt zu viel — kurz ein Beispiel zu der früheren Bemerkung, daß Schub. zuweilen sehr lose den Rhythmus mit Melodie und Harmonie verbindet, sondern ihn gleichsam isolirt; das Stück bekommt dadurch einen wild-phantastischen Charakter, ohne jedoch eine tiefere Empfindung anzuregen. Aehnliches wird uns auch in seinen Sonaten begegnen.

Nr. 6 As-dur ist dem geistigen Inhalt nach wohl das bedeutendste unter diesen Stücken; wieder ein Lied ohne Worte oder vielleicht noch mehr an den Ton eines Schumann'schen musikalischen Epilogs oder eines „der Dichter spricht" ꝛc. erinnernd, halb beschaulich und träumerisch, halb innig und elegisch. Technisch interessant ist die Verwendung voller Harmonien in der Weise späterer Werke Beethovens, aber doch sehr eigenthümlich, indem ein Theil der Mittelstimmen oder die Melodie durch Octaven verdoppelt wird. Hierdurch hat Schub. einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan, indem er auf diese Weise einerseits die naturgemäße Behandlung des Melodischen auf dem Pianoforte, andererseits die orchestrale Klangfähigkeit desselben sehr wesentlich förderte.

Noch möchten wir hier auf ein vereinzeltes zuerst in einer musikalischen(?) Zeitung, dann mit mehreren anderen Stücken anderer Componisten in einem Heft zusammen erschienenes Andante in C-moll hinweisen, welches wir, da es uns jetzt leider nicht vorliegt, nur aufs dringendste empfehlen können. Es verdient aus seiner Isolirtheit befreit zu werden, da es, so viel uns erinnerlich, eine sehr schöne und eigenthümliche Stimmung enthält.

Ganz unbedeutend dagegen sind die bei Klemm in Leipzig erschienenen „5 Clavierstücke von F. Schubert aus seinem Nachlasse". Daß dieselben von Sch. herrühren können, hat man wohl nicht Ursache zu bezweifeln, wenn man erwägt, daß es ja nicht ganz sicher ist, wann er sie componirte, und wenn man sich erinnert, daß Sch. überhaupt in allen Gattungen manches Unbedeutende geschrieben hat. Die Claviertechnik ist Schubert'sch, eine große Anzahl Anklänge an seine anderen Werke begegnen uns; der geistige Gehalt dagegen ist schwach.

3. Die Impromptus. Op. 90, 4 Nummern. Op. 142, 2 Hefte, jedes zu 2 Nummern, von den Verlegern Fr. Lißt gewidmet. Sie sind dem vorigen Genre sehr ähnlich, nur breiter angelegt; daher gelangen die in ihnen dargestellten Stimmungen zu vollerem und klarerem Ausdruck, ohne sich jedoch gerade bedeutend zu vertiefen. Sie geben in dieser Hinsicht einen charakteristischen Zug Schubert's zu erkennen, das harmlose Sichgehenlassen in einer einmal genommenen Stimmungsrichtung, das man fast versucht sein könnte eine Art schwelgenden Selbstgenusses zu nennen; von einer andern Seite angesehen vielleicht auch das jugendliche Bestreben, sich rücksichtslos zu erschöpfen, sein Inneres selbst bei Gefahr der Wiederholung oder Uebertreibung nur vollständig, ganz und energisch auszusprechen, ohne die Absicht, den Inhalt des Dargestellten zu höherer Bedeutung zu steigern. Darum haben diese Stücke ganz besonders den Character individueller Lyrik; man tritt ihrem Schöpfer persönlich fast noch näher als in seinen Liedern, weil er uns gleichsam zum traulichen Privatgespräch einladet, um uns seine liebenswürdigsten Eigenthümlichkeiten und Launen ohne Rückhalt zu zeigen. In technischer Hinsicht sind sie vielleicht unter allen seinen 2händigen Claviersachen am abgerundetsten und glattesten, daher auch ganz besonders beliebt; von höherem geschichtlichen Inteeesse ist dies insofern, als sie, soweit wir zu sehen vermögen, die wichtigsten und schönsten Formen des ihm eigenthümlichen Clavierstyls klar und einfach repräsentiren.

Op. 90. Nr. 1. C-moll. Nachdem die von beiden Händen fortissimo angeschlagene und langgehaltene Dominante unsere Aufmerksamkeit fixirt hat, tritt zuerst ganz schüchtern das elegischgesangvolle Hauptthema, wie eine Sopran-Solostimme auf. Sofort erfolgt die Antwort im vierstimmigen Chor, der das Thema wiederholend und abschließend, der Solostimme gleichsam entgegenschreitet. Dies wiederholt sich in der Paralleltonart. Dann wird das Ganze mit weicheren, volleren Harmonien repetirt. Wir halten diesen Eingang trotz seiner Einfachheit für ein wahres Meisterstück der Entwicklung; so natürlich und naheliegend Alles ist, so anschaulich, fast dramatisch ist es; ehrlich und harmlos steht die Grundstimmung voran und doch spannt sie nur auf das was kommen soll. Nach einem kurzen Zwischensatz erfolgt dann auch der zweite Abschnitt in As-dur, welcher das Thema in etwas veränderter und erweiterter Form, mit gebrochenen Accorden in Achteltriolen begleitet, zuerst in der rechten, dann in der linken Hand auftreten läßt und freier ausspinnt, so daß sich vor Schluß desselben die anfangs elegische Stimmung zu innigem, fast jubelndem Entzücken gesteigert hat. Parallel diesen beiden Theilen gehen die beiden folgenden: der erste in C-moll dämonisch und wild mit unruhigen Baßfiguren unter dem Thema, der zweite in H-moll und am Schluß in G-dur wieder ruhiger werdend, die Melodie mit gebrochenen Accorden in Sechzehntheilen umrankend. Der Schlußabschnitt resumirt den ersten und dritten Theil, zwischen C-moll und C-dur lieblich wechselnd. Das allmälige Steigen und Sinken der Stimmung erscheint in diesem Stücke trotz mancher scharfen Contraste äußerst fein und sorgfältig ausgebildet und giebt, däucht uns, nebst vielen andern seiner Werke ein schlagendes Zeugniß dafür, daß Schubert sich über das Wesen und die Grunderfordernisse der breiten Form sehr klar war. Daß er trotzdem die ihn überlieferte nicht positiv weiter entwickelte, sondern eher aufgelöst hat, lag wohl hauptsächlich in der ihm natürlichen und darum nothwendigen Invention von Themen und Motiven, die meistens an sich selbst einer den früheren Mustern ebenbürtigen Formentwicklung nicht fähig waren — wovon später noch weiter die Rede sein wird. —

Nr. 2 Es-dur mit rollenden, sehr graziösen Läufen im Discant; der Mittelsatz in H-moll derb und kräftig; der zweite Theil könnte kürzer sein, ohne dem Eindruck zu schaden. — Die Stimmung ist mehr an- und aufregend als tief empfunden; es ist ein launiges, übermüthiges Spiel, ein sprudelnder derb dareinschlagender Humor, der mehr scheinbaren als wirklichen Ernst hat. Das Genre dürfte bei Schubert zuerst angetroffen werden. Mancher denkt dabei vielleicht nicht ganz mit Unrecht an die sogenannte „romantische Ironie." — In technischer Hinsicht ist der Mittelsatz charakteristisch: Melodie und Begleitungsfigur in derselben Hand, aber scharf gesondert. Letzteres findet sich in ausgedehntester Weise bei

Ges

Nr. 3 G-dur, einem vollständigen Lied ohne Worte, dessen innerer Gehalt zwar zu seiner äußeren Ausdehnung in nicht ganz normalem Verhältniß steht, das aber sonst wohlklingend und von einfach ansprechender Stimmung ist. Zuweilen grenzt es ein wenig ans Sentimentale und Phrasenhafte, aber ohne geradezu hineinzufallen. Schubert bleibt auch in seinen schwächsten Stellen liebenswürdig; nur eine 2mal vorkommende Melodieführung


ꝛc.

wünschten wir hinweg.

Nr. 4 As-dur beginnt höchst originell in As-moll und kommt erst auf der zweiten Seite, nachdem durch Ces-(H-)dur, H-moll und von hier sehr frappirend zurückmodulirt worden ist, zur Haupttonart As-dur. Zunächst weiß man jedoch auch hier noch nicht was es werden soll; denn die gebrochenen Accordfiguren, mit denen introduzirend begonnen wurde, und die zuerst öfter durch eine melodische Phrase, dann durch eine äußerst frappirende Sequenz derselben unterbrochen waren, klingeln noch eine Zeit lang fort; man vermuthet indeß allmählich, daß sich eine Begleitungsfigur daraus entwickeln wird; und richtig! Der Tenor führt endlich eine bestimmte Melodie ein. Diese entspricht aber unseren Erwartungen sehr wenig, denn sie ist aus einem ganz kurzen Motiv mit ziemlicher Geduld ausgesponnen, aber nicht zum befriedigenden Abschluß geführt, und hat einen Stimmungsinhalt, der uns eher etwas Volleres, Größeres erwarten läßt, als er uns zu befriedigen vermag. Dies soll er aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch nicht; denn sobald die Melodie aufhört, tritt wieder die erste Erwartung ein, welche aufs Bestimmteste genährt aber ebenso schnell enttäuscht wird, indem die Tenormelodie, etwas breiter gegliedert, aber viel kürzer, im Sopran auftritt, einen Abschluß verheißend, der jedoch dadurch wieder hinausgeschoben wird, daß wir uns plötzlich wieder auf dem Punkte befinden, wo jüngst die Haupttonart eintrat. Nachdem nun dieser Abschnitt noch einmal fast ganz wiederholt ist, bricht dann endlich im Mittelsatze um so voller und reicher die Empfindung durch. Eine breite, langathmende Melodie in Cis-moll, mit vollen Accordschlägen in Achteln von beiden Händen begleitet, wogt mächtig daher und befreit das Herz in so erschöpfender Fülle, daß die ihr folgende unverkürzte Wiederholung des ersten Abschnittes kaum zu lang ist, um das harmonische Gleichgewicht herzustellen, da nun seine Tendenz in ganz anderem Licht erscheint. — Der Mittelsatz zeigt eine Claviertechnik, die, wenn die Accordlagen der linken Hand breiter und luftiger wären, echt modern genannt werden könnte, so ist sie leider ein wenig wulstig; ein geschickter Spieler braucht sich aber unserer Ansicht nach nicht zu scheuen, die wahrhaften Fortschritte neuerer Technik einer einzelnen sonst herrlichen Stelle zu Gute kommen zu lassen. In einem Schubert'schen Impromptu hat eine solche Licenz gewiß nichts Bedenkliches; denn die Klangfülle heutiger Instrumente, namentlich in den Bässen steigert jeden dicken Accord zu einer Colossalität, die Schubert's Ohren sicher unerträglich gewesen wäre.

Op. 142. Nr. 1 F-moll. Schumann meint, man könne es nebst Nr. 2 und 4 als eine unvollendete Sonate betrachten; der allgemeinen Stimmung nach gewiß: die Form aber zeigt, daß Schubert nicht daran gedacht hat, einen Sonatensatz zu schreiben, denn thematische Arbeit und Durchführung hätte er sich nicht nehmen lassen, beides fehlt hier. Das melodische wiegt durchaus vor, eine Steigerung der Stimmung ist nicht wahrzunehmen, die Hauptelemente werden einfach wiederholt. Dadurch bekommt das Stück trotz seiner großen Schönheit in allen Einzelheiten, dennoch in seinem Verlauf etwas Ermüdendes; im zweiten Theil mußten entweder bedeutende Kürzungen oder energische Steigerungen eintreten. Die poetische Grundstimmung des Stückes ist äußerst innig und reich verzweigt, aber, wie gesagt, mehr in die Breite als in die Tiefe gehend, weil das musikalische Material zu einförmig ist, um für die lange Ausdehnung Abwechslung genug zu gewähren. — Auch hier ist in technischer Beziehung manches Interessante: nicht weit vom Anfang werden z. B. die Sopran- und Altstimme in Figuren aufgelöst, indem sie immer nacheinander angeschlagen werden, der Alt zuerst:


u. s. w.

weiterhin wieder die Verdopplung der Mittelstimmen, auch der Melodie, ja aller Stimmen außer den Baß; ferner das Auftreten der Melodie in der linken Hand, während die rechte lediglich accompagnirt, überhaupt jener scharfe Gegensatz zwischen autonomer, fast vocaler Melodik und illustrirender Begleitung. — Alles Elemente, die den Uebergang der Claviertechnik zu anderen Formen deutlich bekunden.

Nr. 2 As-dur, wie ein Menuett mit Trio angelegt, aber durchaus gesangvoll; eine der süßesten, herzlichsten Stimmungen, so innig, sehnsuchtsvoll und doch so selig befriedigt — einzig und allein bei Schubert anzutreffen; es ist, als sähe man einen schönen Sonnenuntergang und es kommt einem das schöne Uhland'sche Gedicht in den Sinn:

Wenn im letzten Abendstrahl
Gold'ne Wolkenberge steigen
Und wie Alpen sich erzeigen,
Frag ich oft mit Thränen:
Liegt wohl hinter jenen,
Mein ersehntes Ruhethal?

Die eigenthümliche Lage der Accorde, die Verdoppelung der Ober- und Mittelstimmen, die Zersetzung der Melodie in gebrochene Accorde beim Trio, wie es uns schon öfter begegnet ist, bringt hier einen so wunderbaren poetischen Zauber, einen so innig verklärten Wohllaut hervor, daß das Stück wohl das beliebteste, jedenfalls das unwiderstehlichste unter den vieren ist.

Nr. 3. B-dur in Form von Variationen. Das Thema gehört zu den liedähnlichen Melodien, die bei Schubert häufig vorkommen. Die erste Variation bringt die Melodie des Themas mit gebrochener Accordbegleitung, aber reicher, ausdrucksvoller und inniger. Die zweite umschreibt dieselbe durch ein neu daraus gebildetes Motiv, welches auch ein paar Mal in der linken Hand erscheint, die bisher ziemlich farblos begleitend auftrat. Var. 3 in B-moll führt in der rechten Hand eine neu rhythmisirte Melodie in Octaven ein, in der linken begleitende Accordschläge nebst einer ausdrucksvollen Figur. Die 4. Variation (Ges-dur) läßt das Thema gar nicht mehr erkennen, sondern giebt eigentlich nur eine Begleitung, zu der man sich jene gesungen denken könnte. Sie besteht theils aus gebrochenen Akkorden und Sechzehnteln, theils aus einem scharf rhythmisirten melismatischen Motiv, das bald in der linken bald in der rechten Hand auftritt. Beides zusammen bewirkt einen wundervollen Klang und einen zarten poetischen Duft. Noch freier gestaltet sich die 6. Variation: das Thema ist völlig imaginär geworden und die reizendsten Läufe voll neckischer Grazie haben sich eingestellt, doch der Schluß bringt es wieder in Erinnerung, langsam und feierlich mit vollen Harmonien wird es noch einmal kurz recapitulirt und scheidet dann mit innig ausdrucksvollen Schlußwendungen. Wir müssen bekennen, daß uns das weniger günstige Urtheil Schumann's über diese Variationen nicht einleuchtet. Die Entwicklung der schon im Thema sehr reich ausgebildeten Stimmung kann ihrer Natur nach kaum anders sein als sie ist; die Neugestaltungen in der Form, welche die Variationen aus dem Thema herleiten, sind alle so consequent als interessant, so bedeutend als natürlich. Unter den 2händigen Clavierwerken Sch's. wüßten wir keine Variationen, welche sich mit diesen messen könnten; Sch. variirt oft mehr das Accompagnement als das Thema selbst.

wovon der eklatanteste Fall in dem großen D-moll-Quartett vorliegt. Hier dagegen ist doch eine bedeutungsvolle innere Entwicklung vorhanden. Der Clavierstyl zeigt außerdem die größte Sauberkeit und den entzückendsten Wohlklang; was will man mehr!

Nr. 4 endlich (F-moll) ist bei Weitem das bedeutendste von den Impromptus, vielleicht das beste Clavierstück, das Schubert überhaupt geschrieben hat, in der neuern Zeit unerreicht. Es ist ganz ungarisch im Ton, durchweg von frappantem, feurigem Pathos beseelt, voll kühner Harmonie und mächtig daherbrausender Passagen, fein in der thematischen Arbeit, hinreißend im Verlauf bis zu dem wahrhaft imposanten Schluß, kurz in jeder Hinsicht ein Meisterstück.

Versuchen wir nun auch die ausgeführten 2händigen Clavierwerke Schubert's, die Phantasien und Sonaten kurz zu charakterisiren!

(Fortsetzung folgt.)

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

Von S. Bagge.

### Vorbemerkung.

Die Leser des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung erinnern sich wohl noch einer Notiz, in welcher das Erscheinen von zwei Artikeln in der Zeitschrift für Theater und Musik „Recensionen" angezeigt war, die das hiesige Conservatorium zum Gegenstand hatten, und in deren zweitem von Carl Jordan der Wunsch ausgedrückt war, ich möchte doch selbst mit einem Organisationsplan hervortreten. In einem Artikel: „Oesterreichische Musikzustände und das Wiener Conservatorium" suchte ich die gleichzeitig gegen mich erhobenen Vorwürfe abzuschütteln und nachzuweisen, daß die österreichischen Musikzustände ganz anders beschaffen sein müßten, wenn das Wiener Conservatorium seine eigentliche Aufgabe begriffen hätte, daß sie aber auch in Zukunft sich nicht bessern würden, wenn das Conservatorium nicht einer gründlichen Reorganisation unterzogen, wenn nur stückweise Verbesserungen vorgenommen werden, die nur einzelne Classen treffen, aber in das ganze Institut keinen neuen Geist bringen. Das Ansinnen einen förmlichen Organisationsplan auszuarbeiten hatte ich aus dem Grunde abgelehnt, weil die Kritik mit dem Einzelnen einer Sache nichts zu thun haben kann, sondern gerade über den Geist des Ganzen zu wachen hat. Doch hatte ich versprochen den Argumenten des Herrn Carl Jordan zu begegnen, welche einerseits geeignet schienen die Direktion in der Meinung zu bestärken, sie habe ohnehin das Mögliche gethan; andererseits die Unlust der Kritik, ihre Maßregeln zu preisen und den Leistungen des Conservatoriums ein erhöhtes Interesse entgegenzubringen, als die Frucht unmotivirter Gleichgiltigkeit zu kennzeichnen. Vielfache dringendere Arbeiten hatten die Lösung jenes Versprechens bis heute verzögert; ganz fallen lassen konnte ich aber die Streitsache nicht, ohne mich entweder dem Vorwurf des Wortbruchs, oder der Muthmaßung auszusetzen, daß ich mich selbst als — geschlagen betrachte. Nach dem Folgenden mag der Leser entscheiden, ob das Letztere der Fall ist.

---

Wenn ich es heute unternehme, den Verfasser des letzten Conservatoriums-Artikels, Herrn Carl Jordan, zu widerlegen, so erspart mir derselbe diese Mühe vielfach selbst, denn es finden sich daselbst so viele Widersprüche, daß man beinahe nur auf sie hinzuweisen braucht, um die Schwäche seiner Argumente und seiner Anklagen gegen Jene zu erweisen, welche in dem Conservatorium, wie es noch jetzt ist, die Hauptbedingungen einer nützlichen Thätigkeit vermissen. Man wolle nur folgende Punkte in's Auge fassen:

1. Herr C. J. beklagt sich über den Mangel an Theilnahme von Seite der Kritik, und gesteht doch in seinem Aufsatze (Seite 693, Spalte 2) zu, daß man bei den Prüfungen, die doch für die Kritik die einzige Gelegenheit abgeben, sich über die Leistungen der einzelnen Schulen auszusprechen, „eine Unzahl schlechter Productionen" mit in den Kauf nehmen muß. Wenn sogar Herr C. J. dies zugestehen muß, so wird er auch der Kritik, die im Lauf des Jahres ohnehin gar manche schlechte Production anhört, verzeihen, daß sie wenig Neigung zeigt, im Juli zwischen „Vettern und Basen" eingepfercht, die Leistungen eines Lehrinstituts zu beurtheilen.

2. Die Kritik nimmt ferner deßhalb wenig Antheil am Conservatorium, weil die vorgenommenen Reformen bisher immer nur stückweise waren, die Hauptsache aber nicht geändert wurde. Herr C. J. will dieses Factum nicht gelten lassen, und sagt doch selbst (Seite 677, Spalte 2): „Viele Reformen wurden (von der neuen Direction) versprochen, manche darunter redlich durchgeführt, eine größere Anzahl leider noch unterlassen".

3. Herr C. J. versucht es, jene Vorwürfe als unbegründet hinzustellen, welche sich auf den Mangel einer eigentlichen artistischen Leitung, dann der künstlerischen Einheit der Methode beziehen, und theilt doch selbst eine nicht geringe Anzahl von Beweisen für jenen Mangel mit. So erzählt er (S. 679), daß z. B. die Professoren des Clavierspiels nicht einmal äußerlich zusammengehen, viel weniger nach übereinstimmenden innern Grundsätzen. Kurz vorher aber hatte er gesagt, es bestünden über die Bildung des Tons bei Instrumenten, „über den Anschlag beim Clavier so positive Regeln, daß es gar nicht schwer sein sollte zwei oder drei Lehrer zu finden, welche dieselbe Methode befolgen!" — Ferner gesteht er zu (Seite 695), daß Director Hellmesberger's „etwas zu geschmeidiges Wesen und seine in nicht künstlerischer Beziehung nicht immer bewährte Verläßlichkeit" hemmend in den Weg treten. „Er, selbst auch Professor, dabei unter allen Professoren der jüngste, er, der unter ihren Augen aufgewachsen war, den jeder von ihnen als Kind gekannt hatte, er mußte jetzt unter seinen Collegen als Vorgesetzter auftreten, und ihnen dies und jenes befehlen." Das heißt denn doch mit anderen Worten nichts als: Herr Hellmesberger ist nicht die geeignete Persönlichkeit für eine Stellung, zu der vor Allem eiserne Consequenz, mannhaftes Benehmen, Autorität gehört! — Ebendaselbst bestätigt Herr C. J., daß nach der gegenwärtigen Einrichtung „jeder Professor für den Unterricht in seiner Classe ganz allein verantwortlich" ist. Und nicht blos „allein verantwortlich", — jeder Professor ist auch „in künstlerischer Beziehung allein Richter in seiner Classe!" Und doch soll eine künstlerische Leitung und Einheit factisch bestehen, und doch soll es nicht wahr sein, „daß jeder Professor in seiner Classe thut, was er will?!" — Wenn jeder Professor zugleich Richter ist, so wird es geradezu unmöglich sein, bestimmte Forderungen aufzustellen, welche die Zöglinge am Ende eines Curses befriedigen sollen. Jeder Professor geht dann seinen persönlichen Liebhabereien nach, und befestigt die Zöglinge in diesen; es fragt sich aber sehr, ob diese die einfachste Aufgabe lösen können, die von einem andern weitern Gesichtspunkte ihnen gestellt wird.

4. Herr C. J. sucht den Verfasser eines früheren denselben Gegenstand betreffenden Artikels, Herrn Felix Mendel, zu widerlegen in Betreff des Mangels an Bildungsmitteln allgemeinerer Art. Dieser hatte das Conservatorium ganz treffend mit folgenden Worten characterisirt: „Die Vorsorge für die Fertigkeit überwiegt im Allgemeinen jene für die Fähigkeit, das Instrument wird im Ganzen mehr gepflegt als der Geist, das Einstudiren steht mit wenig Ausnahmen über dem Studium, das materielle Element der Tonkunst hat noch immer einen zu großen Spielraum neben dem geistigen."

Auf derselben Spalte noch, wo Herr C. J. diesen Satz citirt, heißt es weiter unten: Selbstverständlich bleibt diese Ausbildung zunächst auf das Instrument, welches der Schüler zu handhaben gelernt hat, auf die künstlerische Lehre dieses einen Faches beschränkt". Ich finde in den Aeußerungen der beiden Herren weiter keinen Unterschied als den, daß der eine einen Mangel beklagt, der Andere ihn durch ungenügende Mittel zu entschuldigen sucht. Der Mangel selbst ist zugestanden und dennoch verlangt man, die Kritik solle für ein Conservatorium besondere Theilnahme zeigen, welches notorisch im obigen Punkte gerade unter allen bekannten und namhaften, besonders deutschen Conservatorien nach dieser Richtung den untersten Rang einnimmt?! Oder kann man etwa irgend eine

solche Anstalt nennen, wo der Zögling nicht einmal verpflichtet ist, Harmonie und Contrapunkt zu studiren, wo thatsächlich von beinahe 200 Zöglingen am Ende des Curses 13 (darunter noch obendrein Fremde, d. h. der Anstalt sonst nicht Angehörige), sage dreizehn die Prüfung ablegen?!

5. Herr C. J. sucht mich zu belehren, daß die Ansicht, die ich einmal gelegentlich ausgesprochen habe: „Entweder leitet ein verantwortlicher Director, oder eine Direction; an unserem Conservatorium aber gibt sich Jeder den Anschein eines Leiters und eigentlich leitet Niemand“ — nicht begründet sei. Es soll also wirklich Jemand leiten. Und wer ist es, etwa der artistische Director? Nein! Unser Verfasser sagt ausdrücklich (Seite 695), daß Herr Hellmesberger diese Leitung abgegeben habe; derselbe habe erkannt, heißt es dort, daß „der scheinbar (?) wichtigste Theil seiner Aufgabe, nämlich die rein künstlerische Leitung eine blos illusorische bleiben müsse, wenn nicht das ganze Institut aus den Fugen gehen sollte*)“. Also ist es wohl die Direction, welche leitet? Es ist aber klar, daß sie nicht leitet, denn einmal ist ja jeder Professor in seiner Classe „selbst verantwortlich und allein Richter“, — und dann hat ja „die Direction (Seite 681), die mit den laufenden Geschäften schon sehr in Anspruch genommen ist, wohl nicht immer die Zeit und auch nicht immer die nöthige Spannkraft, um stets selbst nach Verbesserungen und Veränderungen zu suchen“. — Ob irgendwie oder durch wen immer geleitet wird, das kann sich nur an den Früchten zeigen, und wenn thatsächlich „jeder Professor thut, was er will“, was nicht blos meine Ansicht ist, und auch aus dem Obigen hervorgeht, so ist für meinen Verstand eben keine Leitung vorhanden, — oder „es gibt sich Jeder den Anschein zu leiten, und eigentlich leitet Niemand“.

Doch genug von solchen offenbaren Widersprüchen, in die man nur verfällt wenn man nicht die volle Wahrheit eingestehen will, oder wenn man sie selbst noch nicht erfaßt hat. Gehen wir zu jenen Behauptungen des Verfassers über, welche einer Widerlegung bedürfen.

Bekanntlich sind die Elementarschulen für Gesang (Prof. Pichler und Weiß) das Steckenpferd der Wortführer des Conservatoriums. Nun lobt Herr C. J. die Pichler'sche Schule über die Maßen, und glaubt ihr kein größeres Compliment machen zu können, als wenn er (Seite 678) sagt: „Darum eben ist in meinen Augen Prof. Pichler für die untere Gesangsclasse so trefflich befähigt, weil er sich mit dem Vorbilden in diesem Sinne (entgegengesetzt zum „Fort“-bilden) gar nicht beschäftigt. Er bleibt ausschließlich bei der Theorie und bei dem rein Mechanischen des Gesanges stehen, und giebt seine Schülerinnen ab mit entwickeltem Taktgefühl, mit Verständniß des Rhythmus, mit der Kenntniß der Akkorde, fest im Notenlesen, aber ganz unentwickelt und unverdorben in Bezug auf die Stimme.“ Stimmbildung, richtiger Ansatz und derlei Kleinigkeiten kommen also erst in der Ausbildungsklasse, d. i. im 5. Jahrgang des Unterrichts in Betracht. Ich bin der Meinung, daß es sich bei der Aufnahme einer Schülerin vorerst darum handelt, ob sie Stimme, d. h. eine wohlklingende und bildungsfähige Stimme hat oder nicht. Im letzten Fall kann sie vernünftiger Weise in ein Conservatorium gar nicht aufgenommen werden. Im ersten aber wird die Aufgabe sein, nicht allein ihr die Theorie und die Elemente beizubringen, wozu man wohl auch nicht 4 Jahre braucht, sondern möglichst bald, wenn auch mehr unbewußt, die richtige Entwicklung und Bildung der Stimme zu fördern, sonst muß freilich der Lehrer der Ausbildungsklasse ganz von vorne anfangen und vielleicht die Hälfte der ihm zugewiesenen Lehrzeit mit dem Bekämpfen bereits vorhandener Fehler, mit dem Einprägen der richtigen Gesangselemente verbringen. — Es dürften sich auch erhebliche Zweifel aufstellen lassen, ob die Schülerinnen des Herrn Pichler wirklich blos „unentwickelt und unverdorben in Bezug auf Stimme“ von ihm entlassen werden. Glaubt Herr C. J. wirklich, daß man 4 Jahre lang förmlich singen lernen kann, ohne daß dabei die Stimme in einer bestimmten (und wie leicht fehlerhaften!) Richtung entwickelt, der Ansatz festgestellt werde? Wenn Jemand bloß hin und wieder einmal eine Melodie vor sich hinsummt, dann ist es möglich, daß Stimme und Ansatz bis zur ersten Lektion unentwickelt geblieben sind, obwohl der erfahrene Gesanglehrer schon hier die Neigung zu den wunderlichsten Fehlern und Angewöhnungen zu entdecken pflegt. Wenn aber Jemand vier Jahre hindurch Gesangsunterricht gehabt, das Instrument (die Kehle) also schon in bedeutende Thätigkeit gesetzt hat, — dann dürfte denn doch wohl auch das Wichtigste der Tongebung sich soweit festgestellt haben, daß man nicht mehr von „gänzlicher Unentwickeltheit in Bezug auf Stimme“ sprechen kann. Ueberdies weist Eyrel physiologisch nach, daß die Stimmbildungsstudien schon in frühester Jugend angefangen und fortgesetzt werden müssen, wenn die Mutation vollständig und glücklich von Statten gehen soll. Und nicht hat Eyrel diesen Grundsatz erfunden, die alten italienischen Gesanglehrer schon haben ihn befolgt. Herr C. J. wird daher erst die Güte haben müssen, diese Autoritäten zu widerlegen, bevor er mir Glauben einflößt, daß „des alten Pichler's“ Schülerinnen „ganz unentwickelt und unverdorben“ aus seiner Schule treten.

*) Muß man es nicht höchst sonderbar finden, daß jeder ernstliche Versuch eine künstlerische Oberleitung zu schaffen, das Institut aus den Fugen zu treiben droht?! Ist das nicht der klarste Beweis, daß es sich dabei allemal mehr um persönliche als um Kunstfragen handelt?

Ich sage aber nun: Entweder ist diese Vorschule unnöthig, denn Takt, Theorie, das Mechanische, das Notenlesen u. s. w. kann man ebenso gut außerhalb des Conservatoriums lernen, dazu ist in Wien hundertfach und auch in jedem Nest Gelegenheit, — oder sie muß anders organisirt sein, darf sich nicht auf die bloße Theorie u. s. w. beschränken, sondern muß gerade die Elemente des Gesangs, welche trotz Herrn C. J. immer die Tonbildung, der Ansatz sein werden (das allgemein Musikalische versteht sich dabei wohl von selbst) in gehörige Rücksicht nehmen; sonst besteht thatsächlich zwischen der Elementar- und der Ausbildungsclasse kein Zusammenhang.

Aehnlich verhält es sich mit der Knabengesangschule, die am Conserv. als selbständige Klasse um so weniger erforderlich scheint, als eine Ausbildungsklasse für männlichen Gesang nicht besteht, und in der That wenig Aussicht hat eingeführt zu werden. — Mit einem Worte, in der bisherigen Organisation erscheinen beide Klassen als hemmender Ballast, ja als nicht unbedenkliche Schößlinge, welche dem Stamm Kraft und Mark entziehen. (Fortsetzung folgt.)

## Aufführung von Schumann's Szenen aus Faust in Köln *).

X. Daß am 14. Januar d. J. zu Köln im Gürzenichsaale die Aufführung der Szenen aus Faust, componirt von Robert Schumann, in unangetasteter Vollständigkeit stattgefunden hat, darf billig als ein Ereigniß in der musikalischen Welt betrachtet werden. Wenigstens die immer zahlreicher sich mehrenden Freunde und Verehrer Schumann's werden dieser Auffassung huldigen und auf einen Bericht über Wirkung und Erfolg gespannt sein. So viel wir wissen, ist es ja nicht allein zum erstenmale, daß sämmtliche Szenen aus Faust dem größeren Publikum in einer Folge vorgeführt wurden, sondern überhaupt zum erstenmale, daß der zweite Theil des Werks sich auf einem Concertprogramm befand. Wir wollen uns nicht mit der Frage aufhalten, ob es unbillig gewesen, dieses Werk, dem der Hingeschiedene seine besondere Sorgfalt und Liebe zugewendet, so lange der allgemeinen

*) Wir geben dem obigen Bericht, obwohl er in einigen Puncten von unseren eigenen Ansichten über das Werk abweicht, um so lieber Raum, als unser Referat im ersten Jahrgang blos auf den Clavierauszug, das obige aber auf eine gute Aufführung basirt ist. D. Red.

Kenntniß und Beurtheilung vorzuenthalten. Wer die Agitation, welche von dem verschiedensten Standpunkte aus gegen Schumann getrieben worden ist, genauer kennt, der wird begreifen, daß sogar ein Gefühl der Pietät manchen Dirigenten abhalten durfte, jenes Lieblingswerk des Componisten einem durch Verbreitung gehässigen Vorurtheils von vorn herein zweifelhaft gemachten Erfolg, oder einer Aufführung mit unzureichenden Mitteln auszusetzen. Da war es besser, noch ein wenig zu warten. Mag die Meinung über die Bedeutung künstlerischer Productionen auch am heutigen Tage noch so sehr durch unrechtmäßig geworbenes Lob, oder künstlich geworbenen Tadel verunstaltet sein, allmälig stellt sich doch von selber der wahre Werth des Kunstwerks als dauerndes Urtheil heraus. Nicht einmal des Feuers der Kritik, nur der Zeit bedarf es hier, um auf unzweifelhafte Weise Gold und Schlacken zu scheiden.

Die Aufführung des Faust betreffend war sogar von wohlwollendster Seite der Rath ausgesprochen, man möge die Composition, um des Erfolgs sicherer zu sein, erst allmählich, bruchstückweise, gleichsam vorbereitend dem Publikum vorführen. Auch in Köln mag es an derartiger Warnung und auch an entschieden mißgünstiger Meinung nicht gefehlt haben. Trotzdem und trotz alledem hat Ferdinand Hiller die ganze Aufführung gewagt und hat damit dem früh von ihm geschiedenen Freunde ein Denkmal echter und schönster Freundschaft gesetzt.

Wir begrüßen diese That Hiller's mit aufrichtigem Dank und wollen nicht unterlassen zu bemerken, daß er keine Mühe gescheut, um die für Chor und Orchester gleichmäßig schwierige Tondichtung auf die würdigste Weise zur Darstellung zu bringen und die tüchtigsten Kräfte und unter diesen den einzigen Stockhausen für die Solopartien zu gewinnen. Mit feuchtem Blick der milden, tiefen Augen würde der von uns gegangene Tondichter den Freund zum Danke angeschaut haben, wäre es ihm vergönnt gewesen an jenem Abend in unserer Mitte zu weilen und neben seiner gefeierten Gattin sich an der künstlerisch vollendeten Reproduction seines eigenen Schaffens zu beseligen. Er hat ausgerungen und über Beifall und Angriffe erhaben, bedarf er unseres Dankes für das Pfand, welches er scheidend uns gelassen und welches das schönste unter all dem Schönen, das er uns gelassen, nicht mehr. Aber die tiefe Bewegung aller wahren Freunde*) der Tonkunst und der warme Beifall der zahlreichen Menge einem so ersten, so durchaus alles gewöhnlichen, sogar des erlaubten Effectes baarem Kunstwerke gegenüber würden ihm wohl gethan haben. Wie gerne hätten wir ihm die vielfach, vornehmlich auch aus halbgebildetem Munde gehörte Aeußerung überbracht, daß diesem oder jenem mit seiner Composition erst der geheimnißvolle Schleier, der den zweiten Theil des Faust für manche Auffassung so undurchdringlich macht, sich gelüftet habe. Das ist freilich nicht der hauptsächliche, nicht der eigentlich musikalische Erfolg, den sein Kunstwerk anstrebte. Aber die Musik muß die Stimmung des Herzens mächtig ergriffen haben, welche den Verstand veranlaßt, tiefer in das Geheimniß der componirten Dichtung einzudringen. Sagen wir es frei heraus, es hat zwar nicht an Vergleichen mit Rossini und Meyerbeer gefehlt, und die Stellung derjenigen, die solche Vergleiche zogen zu Schumann's Faust, ist leicht begreiflich; der Theil des Publikums indessen, welcher sich an der Schönheit der classischen Meisterwerke entzückt, war tief und lebendig ergriffen und der Erfolg in Köln darf als maßgebend für alle weiteren Aufführungen betrachtet werden.

Und warum sollte diese Composition nicht wirkungsvoll für alle musikalischen und für ernstere und gediegene Musik empfängliche Hörer sein? Warum sollte ein Publikum, welches mit Beethoven's Symphonien und Bach's Passion, ja mit Beethoven's großer Messe vertraut ist, sich zweifelnd oder mißbilligend von den Szenen aus Faust abwenden? Etwa, weil die Weimaraner mit geschäftiger Begierlichkeit Robert Schumann als den ihrigen reclamirt haben, der jenem Lager doch so wenig angehört und zugehören soll, wie unser schöner Rheinstrom unsern ebenso beutegierigen westlichen Nachbarn! Wahrhaftig, als Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein würde der Musiktitane Beethoven zwar nicht die form- und farblosen Gespenster der Zukunftsmusiker, — aber wohl diesen Faust mit herzlichstem Gruße bewillkommnen. Wir gehören durchaus nicht zu der Schaar unbedingter Bewunderer Schumann's um jeden Preis, welche Urtheil und Kritik seinen Compositionen gegenüber verloren haben, — jener Unterschied des Werthes, der sich in den Productionen eines jeden Meisters geltend macht, scheint uns bei den Schöpfungen Schumann's um vieles deutlicher als bei Mozart und Beethoven z. B. zu Tage zu treten. Wir leugnen es nicht, daß allzugroße Subjectivität der Stimmung, allzu überwiegende thematische Arbeit manche Composition Schumann's dem Verständniß und der freudigen Theilnahme des großen Publikums vielleicht für immer verschließen wird. Aber ebenso entschieden halten wir dafür, daß sich in seinem Faust alle glücklichen Eigenthümlichkeiten und alle Vorzüge unseres Componisten am deutlichsten offenbaren, und daß sich unter seinen Schöpfungen (von seinen Liedern natürlich abgesehen) kaum eine andere gleich große Popularität erringen wird, wie diese Szenen aus Göthe's Faust. Wir wagten unsere Meinung nicht auszusprechen, so lange wir nur Clavierauszug und Partitur vor Augen hatten, die Aufführung hat unsere Meinung bestätigt. Zwar erkennen wir dem dritten Theile, der Verklärung, diese Wirkung vorwiegend zu, doch darum in nicht viel niederem Grade den beiden andern Theilen.

Wir dürfen leider die dem Bericht über ein einzelnes Concert gebotenen Schranken nicht zu sehr durchbrechen, zumal über Schumann's Faust sich schon in Nummer 35 und 36 des ersten Jahrgangs dieser Zeitschrift eine eingehende Besprechung aus der Feder des Redacteurs d. Bl. befindet; sonst wäre die Gelegenheit gar zu verlockend uns in eine specielle Analyse dieses Werks zu verlieren. Einige Bemerkungen werden uns indessen doch wohl gestattet sein.

Den Vorwurf der Dunkelheit und Schwerfälligkeit, welcher der Ouverture in diesen Blättern gemacht worden, haben wir bei der orchestralen Aufführung nicht bestätigt gefunden. Die Ouverture ist von klar einheitlicher Wirkung, kunstvoll ist die Vertheilung von Licht und Schatten geordnet, aber das ganze Tonstück hat unserer Erwartung von einer Schumann'schen Ouverture zu Göthe's Faust nicht entsprochen. Wir hatten bedeutendere, inhaltsvollere Motive erwartet. Es fehlt nicht an Einheit, aber an Concentration, an einem eigentlichen Kern- und Mittelpunkte des Tonstücks, daher an durchgreifender Wirkung.

Die Szene im Garten ist ein reizendes Musikstück in abgerundeter Form, auch die musikalische Behandlung des Blumenspiels, eine gefährliche Klippe für den Componisten, ist gelungen; von bedeutendem Eindruck ist der Gesang des Faust, jene Steigerung des Ausdrucks an der Stelle: Ja mein Kind laß jenes Blumenwort ꝛc.

Weniger einverstanden können wir uns mit Gretchens Gebet erklären. Die Textworte waren geeignet ein einheitliches Musikstück zu schaffen. Alle Feinheiten der Instrumentation, die sinnige Orchesterbegleitung, die noch so künstlerisch durchdachte Declamation befriedigt uns trotz einiger ergreifender Momente nicht so sehr, wie es hier die musikalische Einheit gethan haben würde. Desto mächtiger faßt uns die Szene im Dom mit ihrem gewaltigen dies irae. Allerdings ist es, wie schon bekannt, nicht das dies irae der Kirchenmusik, sondern die Behandlung des kirchlichen Textes, wie er in der angstgefolterten Seele des unglücklichen Mädchens wiedertönt. Wir machen besonders auf die Einsätze: judex ergo cum sedebit und quid cum miser tunc dicturus aufmerksam.

Gegen den zweiten Theil haben sich die mannigfachsten Einwände erhoben. Man hat es bedauert, daß der Componist seine Kraft an so ungeeigneten Stoff verschwendet habe. Man hat diese

*) Sogar von Winterthur in der Schweiz war Theodor Kirchner mit einigen Freunden am Tage der Aufführung eingetroffen, um am nächsten Morgen wieder abzureisen.

Behandlung Faust'scher Monologe und Zwiegespräche verworfen. Ein Kunstkenner hat sogar diese Schumann'sche Behandlung der Göthe'schen Dichtung mit der Manier der seligen Reichardt und Zumsteeg, Göthe'sche Monologe in Musik zu setzen, verglichen! Nicht einmal an Vergleichen zwischen Robert Schumann und Wagner-Berlioz hat es gefehlt, um die echt musikalische Gestaltung Schumann's durch solche Analogien von vorn herein zu verdächtigen!

Es läßt sich nicht leugnen, der rezitativischen Declamation ist im zweiten Theil eine überwiegende Rolle zugetheilt. Wenn die Frage erörtert werden soll, ob wir im Gebiete der Tonkunst abgerundeten Sätzen mit durchgeführten melodischen Motiven oder der rezitativischen Declamation, mag die letztere in ihrer Art auch noch so vollkommen sein, den Vorzug geben, — so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Aber auch das Rezitativ hat seine Berechtigung und musikalisch schöner, edler, und gleicherweise der Stimmung eines bedeutenden tiefsinnigen Textes zutreffender, ist die rezitativische Declamation unseres Erachtens noch niemals behandelt worden, als in diesen drei Szenen aus dem zweiten Theile des Faust. Einheitlich verschlingt sich die Stimme Takt auf Takt und in jeder Wendung mit dem Orchestersatze, dessen modulatorische und melodiöse Schönheiten nur zu rasch an uns vorübergleiten, zu einem musikalischen Ganzen; und ergreifender, lebendiger als jemals zuvor bringt uns das Rezitativ die Bedeutung der Göthe'schen Worte zum Bewußtsein. Was dieser Art der Behandlung der Singstimmen so leicht, sogar beim Meister des Rezitativs, Gluck, begegnet, daß sie nämlich schleppend und ermüdend wird, das weiß Schumann mit glücklicher Genialität zu vermeiden. So oft es die Stimmung des poetischen Textes gestattet, erhebt sich die Declamation zum schwungvollen Arioso. Stellen wie: So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen, — So bleibe denn die Sonne mir im Rücken, — Ich bin nur durch die Welt gerannt, — In diesem Sinne bin ich ganz ergeben &c. klingen lange über die Aufführung hinaus im Ohr und Herzen nach. Die reizenden Melodien und Modulationen der Elfenchöre, Momente wie: Schlaf ist Schale wirf sie fort, — Große Lichter kleine Funken &c. muß man gehört und genossen haben, um sie so bald nicht wieder, und wollte man es versuchen, zu vergessen. Es war eine glückliche Wahl, welche den Componisten nur solche Szenen zur musikalischen Behandlung wählen ließ, in welchen sich ein Chor oder Quartett mit dem Rezitativ Faustens vereinigt. So gewinnt die ernste Declamation auf dem Hintergrunde der an melodischer Schönheit reichen Chöre künstlerische Berechtigung. Aus demselben künstlerischen Princip, welches den Componisten die Monotonie der musikalischen Stimmung vermeiden hieß, glauben wir die lichtere Behandlung des Gesangs der vier grauen Weiber erklären zu können, als man nach dem Character dieser Unholdinnen vielleicht erwarten durfte. Von unübertrefflich gespenstisch-burlesker Wirkung ist der Lemurengesang und jene schon von Herrn Bogge erwähnte Unstetigkeit der Tonarten.

Und sollen wir nun auch noch vom dritten Theil berichten, so müssen wir gestehen, daß diese Composition der Faust'schen Verklärung — ganz wenige verschwindende Einzelheiten ausgenommen, über die sich allenfalls eine Discussion eröffnen ließe — unter die nicht allzugroße Zahl derjenigen Kunstwerke gehört, denen gegenüber man nur staunen und genießen, aber ganz wenig oder eigentlich gar nichts sagen kann. Mit ähnlicher Empfindung eines unwillkürlichen Verstummens, mit ähnlicher Scheu der Darstellung des absoluten Schönen gegenüber etwas Ungenügendes auszusprechen, hat wohl Mancher schon vor einem Raphael und Murillo gestanden. Die unerschöpfliche Fülle der edelsten Melodie, der reine Wohlklang, die wunderbare Höhe der Stimmung und der reiche Wechsel seiner Schattirungen, in denen dieselbe gehobene Grundstimmung sich zum mannigfaltigsten musikalischen Ausdruck nuancirt — alles dieses umstrickt Herz und Sinn mit unendlich-seliger Lust, hebt das Gemüth in die höchste Sphäre künstlerischen Entzückens, in jene Sphäre selbst, in welcher Pater ecstaticus und seraphicus und Doctor Marianus in seliger Trunkenheit schwelgen und anbeten.

Mag man auch sonst über Schumann's Productionen urtheilen wie man will, Niemand wird leugnen, daß er in seinen zahlreichen Liedern Töne des musikalischen Ausdrucks angeschlagen hat, rührend und wunderbar ergreifend wie Niemand vor ihm. Wir meinen hier vorzugsweise jene einfachsten, scheinbar kunstlosen Lieder aus den Myrthen, aus Frauenliebe und dem Eichendorf'schen Kranze. Sie verfehlten noch nie des tiefsten Eindrucks auf jedes fühlende Herz, mochte das Ohr mehr oder weniger musikalisch gebildet sein. Und aus dem Schönsten, was Schumann in dieser Hinsicht in seinen Liedern geleistet, ist die ganze Verklärungsszene in ihrem wechselnden Solo und Chorgesang gewoben, sie ist das musikalische Lied in seiner üppigsten und duftigsten Blüthe, einstimmig und vielstimmig, eine Composition, wie sie in ihrer Art bisher einzig, sogar ohne irgend eine Aehnlichkeit in der Musikgeschichte dasteht. Jede einzelne dieser wunderbaren Melodien: Sag uns Vater, wo wir wallen — Jene Rosen aus den Händen — Dir, der Unberührbaren — Bei der Liebe, die den Füßen &c., die in rascher Folge über uns hinwegfluthen, möchten wir festhalten, uns an sie klammern, sie um ein längeres Verweilen bitten, aber wie die Worte der Dichtung uns von Aussicht zu immer höherer Aussicht heben, so auch der Componist. Verschwenderisch streut er die Juwelen mit vollen Händen aus und scheint es nicht zu ahnen, wie kostbar Tausenden seiner Kunstgenossen der Besitz eines einzigen dieser bunten Edelsteine, deren göttliche Verschwendung ihn nicht kümmert, dünken möchte. Und fragen wir nach dem künstlerischen Mittel, durch welches all die Schönheit geschaffen wird, — so hebt das Staunen erst recht an. Es sind durchgängig die einfachsten, die sich denken und erfinden lassen.

Diese Verklärungsszene ist einmal wieder einer der glänzendsten Triumphe der unmittelbaren Inspiration des Genius über alle Künstelei und selbstquälerische Reflexion. Dieselbe Frage, die wir vor der sixtinischen Madonna an Raphael stellen, wie er mit so wenigen Farben, so wenigen Figuren dies höchste Kunstwerk der Malerei erschaffen konnte, wird hier lebendig. Und ist es nicht im Gebiete der Tonkunst dasselbe Verhältniß? Prüfen wir das Schönste unter allem Schönen von Palestrina bis Beethoven und über Beethoven hinaus und wir werden unsere Unzulänglichkeit gestehen, gerade die Schönheit der am höchsten inspirirten Stellen aus den vom Künstler angewendeten Mitteln zu erklären.

Dürfen wir, während wir so manches, was wir über den dritten Theil des Faust sagen möchten, an dieser Stelle unterdrücken müssen, uns noch einige Bemerkungen erlauben, so möchten wir versichern, daß jener dreistimmige Gesang der drei Frauen, S. 161 des Clavierauszuges, bei welchem die Altstimme in Octaven mit der Oberstimme geht, von zwar eigenthümlicher aber, glücklichster Wirkung ist, daß die Monotonie ferner im Gesange der Mater gloriosa und im Schlußgesang des Doctor M a r i a n u s durch den Reichthum der Modulation in der Orchesterstimme gemildert wird und kaum eine andere Behandlung das ästhetische Gefühl befriedigen möchte. Reizend ebenfalls schlingt sich die wiederholte, bald als Solo, bald als Chor einsetzende weiche Melodie, welche der Componist zu den Worten: Jene Rosen aus den Händen &c. wählte, in die kräftigen Tuttis des ganzen Chors ein. Noch müssen wir die wunderbare Klangwirkung von Oboe und Harfe im ersten Gesang des Doctor Marianus erwähnen.

Sämmtliche Soloportien waren gut besetzt. Herrn Hiller zollten wir schon beim Eingang des Berichts unsere dankbarste Anerkennung. Wie Stockhausen die Partie des Faust gesungen hat, wie er die innersten Intentionen des Componisten zum Ausdruck und Verständniß brachte, das wird nur der begreifen, der Stockhausen Schumann'sche Lieder singen hörte. Billig beglückwünschen wir den Meister, dem für die Aufführung eines mit so viel Liebe und jahrelanger Sorgfalt gehegten Kunstwerks eine so sympathische Reproduction der Hauptpartien zu Theil wird.

---

## Zeitungsschau.

Da unter den Stimmen der hiesigen Journalistik, die sich über die neue Symphonie von Joh. Herbeck vernehmen ließen, die unsere eine der strengsten war, so erscheint es billig, auch der freundlichsten hier Raum zu geben; es ist die des Feuilletonisten im „Vaterland", von dem man freilich weiß, daß er in allen Fällen mit Herrn Herbeck durch Dick und Dünn geht. Seine Ansichten lauten von den unsrigen sehr verschieden. Wir überlassen es der musikalischen Intelligenz der Gegenwart und der Zukunft, zu entscheiden wer Recht hat. Herr Sp. sagt u. A.:

Herbeck hat seine eigenthümlichen Gedanken und seine eigene Art und Weise sich auszusprechen. Erinnert er an einen früheren Meister, so ist es Franz Schubert, aber er thut es nicht als mechanischer Nachahmer, sondern im Sinne einer innern Geistesverwandtschaft. Eine vertraute Bekanntschaft mit Schubert's Tonwerken hat ihn zur Kenntniß der eigenen Natur gebracht und nach Art des sympathischen Mitklingens auf Saiteninstrumenten, verwandte Töne in ihm geweckt. Außerdem steht Herbeck, psychologisch genommen, unter dem Einflusse derselben Mächte wie Schubert: Dasselbe Wiener Blut rollt in seinen Adern und er athmet mit ihm diese selbe, aus so verschiedenartigen Bestandtheilen gemischte Luft des Wiener Lebens, welche aus der Verquickung deutscher, slavischer, magyarischer und romanischer Elemente eine ganz eigenthümliche, in Schubert's Compositionen zur reinsten und bezauberndsten Erscheinung gelangte Romantik erzeugt hat. Jeder Musiker weiß, welche bedeutende Rolle in Schubert's Entwicklungsgang die ungarische Musik spielt und welche lebendige Anregungen Schubert von der Wiener Tanzmusik empfangen — von den Einflüssen der slavischen Volksweise und dem sinnlichen Zauber italienischen Gesangs zu geschweigen. Bei Herbeck wirken die gleichen Elemente. Allerdings ist der Grundzug bei ihm wie bei Schubert gründlich deutsch, und vom Grund aus deutsch ist schon die geistige Macht, fremde nationale Weise sich anzueignen, ohne die eigene zu verleugnen . . . . . .

Franz Schubert ist in dem angedeuteten Sinne der größte musikalische Romantiker, und sein jüngerer Landsmann Johann Herbeck ist der bedeutendste Romantiker unter der gegenwärtig producirenden Musikergeneration. Wer offenen Sinn für das Schöne hat, der lasse sich belehren von Herbeck's erstem Streichquartett, worin die ungarische Musik ganz in die Sphäre der Kunst emporgehoben ist, und von dem zweiten Herbeck'schen Streichquartett, in dessen letztem Satze der Wiener Walzer eine ganz wunderbare Idealisirung gefunden hat . . . . . . Romantiker mitten im Modernen, das ist ein Grundzug in Herbeck's künstlerischer Physiognomie, und Romantiker nicht auf Kosten der musikalischen Form, das ist ein zweiter Grundzug. Ein Mann von seiner Begabung und Durchbildung dürfte sogar die sogenannte Zukunftsmusik getrost auf sich wirken lassen; was kleinere Talente nur verwirrt hätte, hat ihn künstlerisch angeregt und gefördert. Der ist kein Künstler, welcher vor den Neuerungen der Zeit eigensinnig sein Ohr verschließt, sondern wer sich offenen Sinnes hingibt und von dem wirklich Lebensvollen in einer Richtung — mag sie nun heißen, wie sie will — sich bestimmen läßt, dieser ist ein Künstler . . . . . .

Herbeck's Symphonie, um unsere Ansicht zusammenzufassen, gehört in jene Reihe selbstständiger, nur an sich selbst erinnernder Compositionen, wie sie in nachclassischer Zeit von Franz Schubert und Robert Schumann geschaffen worden. Unter den Zeitgenossen kennen wir keinen deutschen Meister, welcher Eigenthümlichkeit der Erfindung, Fülle des die feinsten inneren Lebens, wendungsfähigen Geist und spielende Handhabung der Form und des Orchesters in gleichem Maße wie Herbeck in sich vereinigte. Es wäre Blödsinn, dies nicht aussprechen zu wollen, blos weil Herbeck ein Wiener und noch nicht todt ist . . . . . . .

---

In der Niederrheinischen Musik Zeitung Nr. 2 und 3 wird Lobe's „vereinfachte Harmonielehre" von Prof. Faißt in Stuttgart einer eben so gründlichen wie richtigen und vernichtenden Kritik unterzogen.

---

Die neuesten „Recensionen" bringen einen sehr lesenswerthen Aufsatz von O. Gumprecht: „Kirchenmusik und religiöse Musik," auf den wir übrigens noch zurückzukommen gedenken. —

---

## Nachrichten.

Auf die Ausgabe der Leipziger Bachgesellschaft, welche gegen 500 Abonnenten hat, worunter die tüchtigsten musikalischen Namen Deutschlands und des Auslands (u. A. z. B. folgende Künstler und Musikgelehrte: Bargiel, Bellermann, Brahms, David, Dietrich, v. Dommer, Ehlert, Esser, v. Eyken, R. Franz, Grädener, Grimm, Hauptmann, Hauser, Henkel, Hiller, Jahn, Joachim, Fr. Lachner, Morpurg, Marx, Moscheles, E. Naumann, Nottebohm, Radecke, Richter, Riedel, Rietz, Ritter, Rust, Scholz, Cl. Schumann, Taubert, Wüllner u. v. A.), sind merkwürdiger Weise nicht pränumerirt die Herren R. Wagner; — Fr. Brendel, H. von Bronsart und Prof. Lobe in Leipzig; H. v. Bülow C. F. Weitzmann und Stern in Berlin; Richard Pohl in Weimar; L. Köhler in Königsberg; Dr. Damrosch in Breslau; Dr. Graf Laurencin, E. Kulke und O. Bach in Wien, — also die Hauptmänner der „neudeutschen Schule". Nur Einer macht eine ehrenwerthe Ausnahme: Franz Liszt selbst.

In Coburg ist eine Oper von Aug. Langert „Die Jungfrau von Orleans" aufgeführt worden.

Die „musikalische Akademie" in München gab zu Weihnachten ihr 4. Abonnementconcert, über dessen Kürze man sich beklagte. Es wurde eine kleine Symphonie von J. Haydn, eine Bach'sche Arie, ein Quintett aus Cosi fan tutte von Mozart, ein Balletstück aus Glucks Iphigenie in Aulis und Fr. Lachner's „Sturmesmythe" zur Aufführung gebracht.

Die Nationalität über Alles! In Pest gab R. Volkmann ein Concert, in welchem er seine bedeutenderen Compositionen zur Aufführung brachte. Eine ungarische Musikzeitung, „Zenészeti Lapok" (Musikalische Blätter) läßt darüber ihre Klagetöne vernehmen und jammert über die deutschen Elemente, welche in dieses Componisten Werken statt der magyarischen die Oberhand behalten. Alles, meint sie, müsse sich vor der Nationalität neigen: Literatur, Baukunst (!), Malerei (!) und Musik; und in Volkmann's Concert fand die ungarische Musik „den Zutritt verwehrt." Das merkwürdigste dabei ist, daß Volkmann ein Deutscher ist (er ist in Lommatzsch in Sachsen geboren). In Deutschland (auch in Wien!) begrüßt man die ungarischen Klänge des in Pesth gebornen Joachim mit Enthusiasmus, und in Pest perhorrescirt man die deutschen Klänge eines Deutschgeborenen!

Ein neues Streichquartett in A-dur von Abert kam in Stuttgart zur Aufführung und gefiel sehr.

In Bamberg wurde unter Leitung des Musikdirector Dietz Mendelssohn's Elias aufgeführt.

Von der neuen Breitkopf und Härtel'schen Gesammtausgabe der Werke Beethoven's sind bereits die ersten Hefte verschiedener Serien ausgegeben worden. Correktheit des Stichs, Schönheit und Deutlichkeit der Noten, Güte des Papiers, anständige Ausstattung machen diese Ausgabe zu einem wünschenswerthen Besitz für jeden Musikfreund. Namentlich wird auch die Gleichheit des Formats viele Musiker zur Bestellung der Partituren reizen, von denen übrigens manche jetzt zum ersten Male gedruckt werden.

Von Johannes Brahms ist bei Simrock in Bonn ein Sextett für Streichinstrumente in Partitur, Stimmen und 4händigem Clavierauszug erschienen, auf welches wir hier einstweilen dringend aufmerksam machen.

Wien.

Von Herrn Joseph Hellmesberger, Director des Wiener Conservatoriums, erscheinen bei Carl Haslinger Arrangements für Violine und Clavier aus Offenbach'schen Operetten.

Ueber die beiden „historischen Concerte" der Gesellschaft der Musikfreunde, folgt in der nächsten Nummer ein zusammenfassender Bericht.

---

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 26. Jänner: Mittags halb ein Uhr im Hofoperntheater: Philharmonisches Concert. (Programm: Ouverture zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn. Serenade für Blasinstrumente von Mozart. Baßarie aus Israel von Händel. A-dur-Symphonie von Beethoven). — Nachmitt. 5 Uhr im Musikvereinssaal: 2. „historisches Concert" der Gesellschaft der Musikfreunde. (Programm: Madrigal von A. Lotti. Sonate für zwei Claviere von W. F. Bach. Doppelchor von Melchior Frank. Concert für die Violine von S. Bach. Sopransolo mit Chor aus Castor und Pollux von J. Ph. Rameau. Sonate für Clavier von J. Christoph Fr. Bach. Chor von H. Schütz. Sonate von Ph. Em. Bach. Chor von O. Lasso. Quintett für Streichinstrumente von L. Boccherini.

---

## Briefkasten der Redaktion.

Dr. A. K. in C. In dieser Form nicht brauchbar. Uebrigens wird das betreffende Werk demnächst einer eingehenden Kritik unterzogen werden. Was die Rücksendung betrifft, so verlohnen wohl die wenigen Zeilen das Postporto nicht.

### Berichtigung.

In Nr. 2 auf der ersten Seite, Spalte 1 ist Zeile 9 statt „dem" der, und Zeile 10 statt „den" dem zu lesen. In Nr. 3, Seite 18, Spalte 2, muß es auf der 6. Zeile über dem letzten Notenbeispiel statt „Corni da caccia" Oboi da caccia heißen.

---

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 5. Wien, 1. Februar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Franz Schubert als Claviercomponist.

### II.

(Fortsetzung.)

4. Phantasien und Sonaten. — Der Unterschied zwischen diesen Formen ist bei Schubert ein ziemlich ineinander fließender. Die Phantasien schließen sich in freier Weise an die Sonatenform an; diese aber ist bei Sch. nicht streng, wie wir sehen werden. Er nennt seine G-dur-Phantasie auch Sonate. Bei den eigentlichen Phantasien hängen jedoch gewöhnlich die einzelnen Sätze zusammen, und der letzte Satz ist fugirt. — Unter seinen 2händigen Phantasien ist am bekanntesten die in C-dur op. 15. Ein tieferes künstlerisches Interesse vermögen wir diesem Stück darum nicht abzugewinnen, weil der poetische Gehalt desselben nicht recht zum freien Ausdruck kommt, auchgegen andere Werke Schuberts einigermaßen zurücksteht. Einzelne Stellen sind reizend; das allbekannte Adagio über den Wanderer ist herrlich, auch das Scherzo klingt schön; allein als Ganzes betrachtet ist das Stück etwas unförmlich im Styl; namentlich im ersten und letzten Satz, deren Hauptmotive zu wenig melodischen und harmonischen Inhalt haben, um wirklich neue und tiefe Combinationen möglich zu machen. Dazu kommt, daß die Claviertechnik dieses Stücks gleichsam auf der Grenze steht zwischen der des Claviers und der des Orchesters, und daher etwas unbeholfen ausfällt. Es wurde schon früher bemerkt, in wiefern Schubert den orchestralen Clavierstyl vorbereitet und gefördert habe. Um jedoch etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier kurz gesagt, in welchem Sinn das gemeint ist. Schumann behauptet nämlich scheinbar gerade das Gegentheil, indem er sagt: „Als Claviercomponist hat Schubert im Einzelnen selbst vor Beethoven voraus, daß er claviergemäßer zu instrumentiren weiß, d. h. das Alles klingt so recht vom Grunde aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei B. zur Farbe des Tons erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen" (vgl. v. Kreißle „Franz Schubert, eine biographische Skizze" S. 103). Wenn uns auch der letzte Theil dieses Satzes nicht ganz klar ist, wie sich denn über eine solche Frage schwerlich ein endgültiges Urtheil wird gewinnen lassen, — das ist unbezweifelt, daß bei Sch. Alles so recht vom Grund aus der Tiefe des Claviers herausklingt. Dies thut es aber deshalb, weil Sch. seinen Clavierstyl dem orchestralen insofern annähert, als er den reinen 4stimmigen Satz, der bei Beethoven doch immer noch vorwiegt, durch Verdoppelungen der Stimmen bereichert und so eine Tonfülle hervorbringt, die dem Orchesterklange verwandt ist. Diese Behandlung des Claviers ist dem Instrument an sich keineswegs fremdartig, sondern bringt vielmehr seine Fähigkeiten erst recht zur Erscheinung; man kann dieselbe aber doch orchestral nennen, weil sie aus dem Bedürfniß hervorging, die reicheren und volleren Klänge, welche das Orchester bietet, auch auf das Clavier zu übertragen. Daß Schubert im Einzelnen geradezu specifische Klangfarben des Orchesters nachahmt, wird sich später zeigen. — Die Claviertechnik der C-Phantasie ist daher keineswegs in dem Sinn orchestral, daß sie sich für das Orchester besser eignete oder ausführbarer wäre — die Variationen des Adagio sind reine Clavierformen — sondern nur in dem, daß sich die Fülle und Größe des Orchesterklanges dem Clavier mitzutheilen sucht; daher war es völlig berechtigt, daß Lißt eine Bearbeitung dieser Phantasie für Clavier und Orchester unternommen hat. — Biographisch interessant ist diese Phantasie daher auch insofern, daß sie vielleicht am deutlichsten die Richtung kennzeichnet, die Sch. in seiner Claviertechnik einschlagen sollte; seine späteren Werke zeigen größtentheils eine weit leichtere und insofern auch claviergemäßere Technik; der Klang aber nähert sich an Fülle und Reichthum stets dem orchestralen. Der Grund hierfür nun dürfte schwerlich darin zu finden sein, daß Schubert viele seiner Sachen für's Orchester gedacht oder erfunden, aus Mangel an Zeit oder Lust aber nur für das Clavier skizzirt habe. So lange diese Vermuthung nicht durch glaubwürdige Argumente begründet werden kann, bleibt sie völlig werthlos, ja unwürdig. Schubert's Symphonien, Opern und größere Instrumentalwerke beweisen hinlänglich, daß er die Kunst des Instrumentirens mit der Leichtigkeit vollkommener Meisterschaft beherrschte; es ist Thatsache, daß er wochenlang unausgesetzt an einem Werk arbeiten konnte und daß ihm die Arbeit äußerst schnell von der Hand ging; auch läßt sich voraussetzen, daß Sch. sehr wohl wußte, welcher Mittel er sich für seine jedesmaligen Zwecke zu bedienen hatte. Die einzig berechtigte Auskunft muß der Gesammtcharakter seiner Musik an die Hand geben. Ist derselbe in Wahrheit vorwiegend realistisch, trat also Schubert der Außenwelt reicher und anspruchsvoller gegenüber als seine Vorgänger, so bedurfte er auch größerer, charakteristischerer Mittel, sie zu reproduziren; je sinnlicher und unmittelbarer sie ihm blieb, desto materischeres Tonmaterial mußte er anwenden. Zeigt darum z. B. seine große Symphonie in C-dur eine ganz neue Methode der Instrumentation, so kann es nicht Wunder nehmen, daß auch seine Clavierwerke eine neue Technik erforderten. Erwägt man ferner, daß sein Naturell auf breitere Melodik und vollere, reichere Harmonik hindrängte, so erklärt sich schon hieraus sein eigenthümlicher Clavierstyl. Dazu kommt jedoch, daß ihm Beethoven im Einzelnen vorgearbeitet hatte; man denke z. B. an die Adagiosätze aus der Kreuzersonate, aus dem großen Trio in B u. s. f. Auch der Umstand endlich möchte von Bedeutung sein, daß das Clavier seit Beethoven immer mehr in den Vordergrund trat und sich allmählich zum Universalinstrument ausbildete. — Das scheint für Schubert auch noch in anderer Beziehung von Bedeutung gewesen zu sein, was hier gelegentlich anzudeuten erlaubt sein möge. Das Clavier ist insofern das vollkommenste Instrument, als es dem Strom der unmittelbaren Empfindung am willigsten folgt und demselben einen reicheren und adäquateren Ausdruck zu geben vermag, als irgend ein anderes

Einzelinstrument. Sind wir nun auch weit entfernt, einem Manne von Schubert's Ursprünglichkeit und Fülle irgend welches Experimentiren zuzuschreiben: das scheint kaum zweifelhaft, daß ihm der unendliche Reichthum seiner **Modulation**, namentlich auch hinsichtlich der feinen Vermittelungen, deren sich Schubert größtentheils bedient, an der Hand des Claviers zugewachsen ist. Es ist wenigstens naturgemäßer, sich diesen Prozeß durch das Clavier vermittelt zu denken — und das wird man doch jedenfalls dürfen — als etwa durch das Streichquartett, das Schubert anfänglich mit Vorliebe cultivirte; denn die Violinen stellen einer Schubert'schen Modulationsmethode sicherlich mehr hemmende Schranken in den Weg als das Clavier. Wem dies als eine Blasphemie gegen den schöpferischen Genius erscheint, dem bekennen wir offen, daß wir uns den unerschöpflichen Reichthum contrapunktischer Formen bei Seb. Bach auf eine ganz ähnliche Weise durch die Orgel vermittelt denken. Kommen wir jedoch auf unser eigentliches Thema zurück.
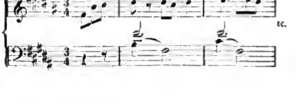
Nach jeder Seite hin bedeutender als die C-dur-Phantasie, nach Schumann sogar unter allen Sonaten „die vollendetste in Form und Geist" ist die Phantasie-Sonate in G-dur op. 78. — Wenn die vorige im Allgemeinen einen ernsten und erhabenen Charakter hatte, so ist diese durchaus idyllisch und lieblich. Die eigenthümliche Erscheinung, daß das Andante aus D-dur, der Menuett aus H-moll geht, läßt darauf schließen, daß Schubert mit feinem Geschmack und klarem Bewußtsein arbeitete. Denn der ruhige, fast beschauliche Ton des ersten Satzes durfte nicht noch eine Herabstimmung oder Erweichung durch C-dur erfahren; es mußte, da auch der zweite Satz fast ganz liedmäßig ist, wenigstens durch die hellere Tonart eine Steigerung eintreten. — Die Entwicklung der Stimmung ist diesem Werke höchst originell, eigentlich ein unicum bei Schubert; sie geschieht nicht dadurch, daß die 4 Sätze sich in scharfen Contrasten gegenübertreten, — ruhige Contemplation ist vielmehr überall vorwiegend — sondern die schärferen Gegensätze treten mehr innerhalb jedes einzelnen Theiles hervor, aber auch hier nie schneidend und schroff, wie sonst gewöhnlich, sondern gemäßigter und sparsamer. Darum darf man denn hier weder ein tief bedeutendes Pathos noch eine spannende Formentwicklung suchen; es ist vielmehr ein harmlos treuherziges, sinniges Empfinden, gepaart mit einer gewissen graziösen Schelmerei, die namentlich im letzten Satz durchblickt. Sch. führt weniger eine psychologische Handlung als eine Reihe von zusammenhängenden Stimmungsgemälden an unserm Auge vorüber, und die Consequenz derselben liegt mehr in der Verwandtschaft ihres Inhalts als ihrer Form. Das Finale ermüdet einigermaßen und zeichnet sich durch eine sehr penible Technik aus. In Betreff der letzteren ist zu bemerken, daß hier zum ersten Male häufiger breite Akkordlagen, die über die Octave herausgehen, angewandt werden. Formen wie diese:




mit obligater Baßmelodie möchten vor Schubert seltener vorkommen; ebenso diese Art Figuren:
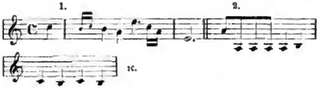



Auch die Weise, wie beim Trio die Melodie im Alt auftritt ist nebst der ganzen Stelle charakteristisch für Schubert:




Eigentliche **Sonaten** hat Sch. weit mehr geschrieben, als bekannt geworden sind. Wir beschränken uns auf die bekanntesten, in der Hoffnung, daß dieselben die Gattung hinlänglich repräsentiren.

Sonate in A-moll op. 42. Erzherzog Rudolph gewidmet.

Schumann findet sie der Phantasie in G-dur „am verwandtesten." Dann fährt er fort: „Der erste Theil so still, so träumerisch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus 2 Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß." — Sieht man sich nun aber die beiden Stücke an:




so muß dies Urtheil sehr befremdlich erscheinen. Und in der That ist in diesem Satz von stiller Träumerei nicht viel zu finden; im Gegentheil bringen die schattenhaften Motive eine heimliche Ängstlichkeit hervor, welche durch viele Fermaten und Pausen, durch pp. gehaltene unisonos, unstäte Bässe zu tremolirenden Figuren ꝛc. auf's allerschärfste ausgeprägt wird, wozu dann der 2. Satz einen sehr charakteristischen Gegensatz bildet. Er enthält Variationen, die zwar nicht zu dem Bedeutendsten gehören, was Sch. geschrieben hat, aber reizend graziös und lieblich klingen. Eine eigenthümliche Klangfarbe liegt darin, daß beim Thema die Melodie bald im Sopran, bald im Alt liegt. Das Scherzo, das Schubert gewöhnlich in Beethoven's Weise erweitert, aber ohne abschließendem Coda, ist wieder sehr aufgeregt und von frappirendem Rhythmus:




Das Trio klingt an den Volkston an und ist von bezauberndem Wohllaut.

Der letzte Satz stürmt wild dahin: ungarische Tanzweisen brechen zuweilen hindurch; rhythmische und modulatorische Keckheiten überraschen nicht selten; in der Mitte namentlich befindet sich eine Stelle, die lebhaft an ein Stück aus den momens erinnert. Der Verlauf der Stimmung und die Formentwicklung sind besonders im ersten und letzten Satz so vollkommen aus einem Guß, daß Jeder, der nicht gegen das phantastisch-leidenschaftliche Genre vorweg eingenommen ist, diese Sonate als Meisterwerk wird gelten lassen. Wollte Jemand die Einwendung dagegen machen, daß Sch. im ersten Satze die eigentliche Sonatenform nicht innegehalten, sondern nach seinem Belieben umgestaltet habe, so könnte man vielleicht daran erinnern, daß eine Form nicht absolut bindend sein kann, aber auch abgesehen davon, bleibt selbst in dem Falle, daß der Titel „Sonate" mit Recht in Anspruch genommen würde, das Werk selbst dennoch immer ein Meisterstück. (Fortsetzung folgt.)

## Robert Franz.

v. Br. Offenbar nach der Extensität und Intensität seiner Gefühls- und Gedankenwelt bestimmt sich der Rang, welchen wir einem Autor anweisen. Weil das Drama das extensivste wie das intensivste Leben verlangt, darum hat man in der Poesie von jeher dem Drama die höchste Stelle angewiesen, und dem großen Dramatiker vor Allen die Palme geweiht.

Seit langem schon hat die deutsche Kritik Robert Franz

eine hervorragende Stelle unter den Liedercomponisten der Gegenwart eingeräumt und wir sind es bereits gewöhnt, seinen Namen mit jenen Schubert's und Schumann's zusammen nennen zu hören.

In der That nimmt Robert Franz in der musikalischen und speziell in der Gesangsliteratur eine besondere Stellung ein. Erinnern wir uns der bedeutendsten der noch unserem Jahrhundert angehörenden Tondichter, welche den besten oder doch einen wesentlichen Theil ihres Ruhmes ihren Vocalwerken verdanken, also Schubert, C. Löwe, C. M. v. Weber, Mendelssohn und Schumann, so finden wir, daß sie alle nicht nur auch in den großen und größten Formen der Vocalcomposition productiv gewesen sind, sondern zugleich überdies in den reinen Instrumentalformen eine mehr oder minder reiche Thätigkeit entwickelten. Es fällt nun zunächst auf, daß Robert Franz unter denjenigen, welche den Spitzen der musikalischen Entwicklung nach irgend einer Richtung hin beigezählt zu werden pflegen, der einzige ist, welcher nie über die knappsten Vocalformen hinausging und sich in größeren oder den reinen Instrumentalformen niemals auch nur versucht hat. Daß diese Erscheinung ihren eigentlichen Grund nur in der Schwäche seiner rein musikalischen Begabung haben kann, bedarf keiner Erörterung. Aber zugleich mögen wir auch anerkennen, daß dieser Thatsache außer jener negativen noch eine positive Eigenschaft zu Grunde liegt, die dem Künstler nur zur Ehre gereicht, nämlich richtige Selbsterkenntniß und Respekt vor dem in der Kunst zu Leistenden. Franz hat sehr wohl daran gethan Gebieten ganz ferne zu bleiben, in welchen er doch aller Wahrscheinlichkeit nach nur Mittelmäßiges und Unzulängliches hervorgebracht hätte, wie man dies — mit geringer Ausnahme — leider von Löwe sagen muß.

Aber gleichwohl ist auch Eines gewiß. Die mannigfachen Kunstfähigkeiten sind, wie die Geistesfähigkeiten überhaupt, keineswegs so isolirt zu denken, daß irgend eine in großer Fülle bestehen könnte, ohne daß man alle übrigen, und sei es in noch so leisen Schwingungen, mitvibriren hörte. Ohne diese Eigenschaft ist auch kein einzelnes Vermögen jemals complett, ja den Ausstrahlungen eines so isolirten Vermögens wird immer das höchste Criterium der Naturwahrheit fehlen. Der große Lyriker ist ohne einen dramatischen Zug nicht zu denken, so wenig als der große dramatische Dichter gedacht werden kann, der nicht auch die Elemente des lyrischen und des epischen in sich trüge. Darum sagt auch Uhland in dem Prolog zu seinen Gedichten:

„Doch vielleicht wer stillem Deuten
Nachzugehen sich bemüht,
Ahnt in einzelnen Gestaltungen,
Größeren Gedichts Entfaltungen".

Robert Franz ist nun so sehr specifischer Lyriker, daß er auf seinem Instrumen, gleichsam nur einen Ton besitzt, der in allen seinen Productionen, wenn auch in mannigfachen Schattirungen, immer wieder klingt. Darum fehlt es seiner Lyrik nicht nur an Reichthum, sondern auch an Tiefe.

Aber auch jener negativen Eigenschaft, der großen Armuth in Franz's Productionen, steht eine positive zur Seite. Franz besitzt einen prägnant ausgebildeten Styl und seinen Productionen wohnt ein immanentes Lebensprincip ein, das ihnen einen entschiedenen, reinen Charakter verleiht. Franz irrlichtert und tappt daher nie hin und her, sondern er weiß genau, was er geben kann und dies giebt er immer ganz und voll. Sein Gesang hat in der That viel Aehnlichkeit mit dem Volksgesang, der ja auch, was ihm an Reichthum und Tiefe fehlt, durch Charakter und schlichte Wahrheit ersetzt.

Schon in dem ersten Jahrgange dieser Zeitschrift ist (in Nr. 44) ein größerer Artikel erschienen, welcher einer Betrachtung der Franz'schen Liedercomposition gewidmet war. Der Verfasser jenes Aufsatzes sagte u. A.: „Somit versteht es sich von selbst, daß wir die ästhetische Vollendung eines Liedes nicht nach der Musik allein beurtheilen können; ihr muß eine Dichtung von entsprechendem Werth zu Grunde liegen. Zu einem schönen Liede gehört also vor Allem ein schöner, echt lyrischer Text" u. s. w.

Ich theile vollständig die Ansicht, daß es beim Lieder- so wenig als beim Operncomponisten keineswegs gleichgiltig ist, was er componirt, vielmehr wird die höhere künstlerische und allgemein geistige Bedeutung seines Produzirens zunächst dadurch bedingt. Aber eben in diesem Punkt, welchen jener Beurtheiler Franz's zu dessen Gunsten hervorhebt, läßt uns seine Muse am unbefriedigtsten. Jener Beurtheiler spricht von „schönen, echt lyrischen" Texten; es fragt sich aber sehr, was man unter solchen verstehen will. Es gibt eine universelle und eine ganz subjective Lyrik, auch in der Lyrik ist die Größe durch eine gewisse Objectivität bedingt; nicht die Lebhaftigkeit der Empfindung allein macht den großen lyrischen Dichter, sondern daß er die Gabe besitzt, gewisse Vorgänge im menschlichen Leben oder in der Natur so sehr in innerster Wesenheit zum Ausdruck zu bringen, daß wir gleichsam die sonst stummen Objecte selbst sprechen hören. Aus dieser Fähigkeit entspringt die unermeßliche und unergründliche Tiefe der Schubert'schen Lyrik, die, wie dies auch von Goethe gilt, Niemand sonst auch nur annähernd besessen hat; nur bei Schumann finden wir noch zuweilen diese göttliche Freiheit, diese mystische Wahlverwandtschaft zwischen dem Ton- und dem Gemüths- und Naturleben; bei Schumann ist es schon mehr, wie bei Heine, die dämonische Kraft der subjektiven Empfindung, die uns fesselt, aber welch einen weiten Kreis beschreibt auch Schumann noch in seinen Liedercompositionen, wie reich sind seine Formen, wie mannigfach ist immer noch die Welt, in der wir uns bei ihm bewegen, wie hinreißend die geniale Intuition in dem musikalischen Ausdruck der meisten seiner Lieder und Gesänge!

In einem wie engen Kreise dagegen bewegt sich Robert Franz und wie dürftig, gleichsam mit Zirkel- und Winkelmaß ausgemessen, sind seine Formen. Seine Lieder treten — einige wenige ausgenommen — nicht mit der Kraft innerer Erlebnisse an uns heran, die musikalische Empfindung trägt mehr den Charakter des leisen Anempfindens, daher auch viel häufiger der bürgerlichen Gemüthlichkeit und prosaischer Wahrheit, als den intuitiver Inspiration und höherer poetischer Wahrheit.

Der Materie nach können wir daher Robert Franz's Leistungen so sehr hoch nicht anschlagen, weil der allgemeine, nämlich der rein künstlerische und rein geistige Eindruck, der uns hinterbleibt, wenn wir seine kleine Welt hindurchgewandert sind, so gar gering ist.

Aber wie weit bleibt nicht Gluck an rein musikalischer Begabung hinter seinen beiden gewaltigen Zeitgenossen Händel und Bach zurück und doch steht auch er groß da in der Kunstgeschichte So sind wir auch weit entfernt, die großen Verdienste zu bestreiten, welche Robert Franz unbedingt zukommen. Auch wir anerkennen in ihm in gewisser Hinsicht den Vollender des Liedes, als einer besonderen Kunstgattung, denn bei keinem Autor finden wir den eigentlichen Charakter, die reine Form des Liedes so entschieden herausgearbeitet und bewahrt, als bei ihm. Das reine Lied, man muß es gestehen, findet sich eigentlich auch bei Schubert und Schumann nur spärlich, der überfluthende musikalische Reichthum dieser beiden urkräftig-schöpferischen Naturen vermochte nur selten sich in die engen Schranken zu bannen, welche das Lied, soll sich seine Natur rein darstellen und seine Form treu ausprägen, unerläßlich fordert. Das reine Lied verträgt keinen großen Reichthum, keine bunte Mannigfaltigkeit, kein allzu subjectives Pathos, keine allzu ausgeprägte Individualität und die strophische Form ist die seiner innersten Natur ganz wesentlich angemessene. In diesem Sinne ist Robert Franz allerdings der Liedercomponist par excellence. Mit feinem Takte wählt er sich nur solche Stoffe, die er sich ganz zu assimiliren vermag, die keinen übermäßigen Aufwand an seelischen Kräften und musikalischen Mitteln herausfordern, und welche die — bei Franz durchaus vorherrschende — strophische Behandlung ohne geistigen Zwang ertragen.

Man kann sagen, daß es gerade einer Individualität be-

durfte, wie sie Robert Franz repräsentirt, um den vor ihm noch nicht so bestimmt gezogenen Kreis so harmonisch auszufüllen, und daß ihm seine allgemeinen Mängel zu glücklichen Vorzügen für seine besondere Aufgabe wurden. Denn durchaus im formellen, im harmonischen Gleichgewicht suchen wir Franz, vornehmstes Verdienst. Wenn wir von einem „Gang durch Franz Liederhefte“ zurückkehren, so erinnern wir uns nicht, auf Höhepunkte geführt worden zu sein, von welchen sich uns ein überraschender Blick auf ungeahnte Fernen geöffnet hätte, sondern es ist uns zu Muth, wie wenn wir längere Zeit in einem still abseit gelegenen Garten umhergewandelt sind, und wir uns nun mit Behagen der zierlichen, wohlgeordneten Blumenbeete, die ihn schmücken der schattigen Alleen, die ihn durchziehen, erinnern.

Das Franz'sche Lied ist eigentlich ein künstlich gezogenes Gewächs, denn unverkennbar verfährt der Componist sogar mit Bewußtsein nach ganz bestimmten Prinzipien, das zeigt schon selbst der äußere, so sehr übereinstimmende Habitus seiner Gesänge: nicht so sehr die überwiegend deklamatorische Behandlung der Singstimme, denn diese ist, wie bei Schumann, ein Ausfluß seiner Individualität, — sondern die Gleichartigkeit in der harmonischen Struktur und der poliphonen Behandlung der Begleitung. Die Musik wächst bei Franz nicht organisch aus dem Gedicht heraus, sondern er bringt ein fertiges Schema mit und ein gewisser durch seine Individualität ein für allemal gesetzter Grundton des Gemüths klingt immer wieder; daher die seltene Charaktertreue des Franz'schen Liedes, daher aber auch die große Einförmigkeit. Feanz steht seinen Texten keineswegs kalt reflektirend gegenüber, er empfindet sie vielmehr sehr warm, aber sein Empfinden bleibt meistens, um mich so auszudrücken, ein naturalistisches, daher im innersten Kern doch nüchtern prosaisches, es geht nicht durch das Medium der Phantasie hindurch, die allein es in eine höhere Sphäre zu erheben, ihm seinen individuellen Charakter abzustreifen und dadurch eine unendlich höhere Wahrheit zu verleihen vermag, denn eine unendliche Kluft trennt das einfache menschliche von dem rein künstlerischen Empfinden. Aber freilich vermag diese Kluft nur der höhere und höchste Genius zu überspringen und Robert Franz zeigt sich gerade durch das Maßvolle seine Bewegungen als ein einsichtiger, zartfühlender Künstler und als ein tüchtiger Charakter.

So gleicht das Franz'sche Lied einem Vogel, der still und ruhig in den Zweigen eines Baumes hin und wieder hüpft und dabei vergnüglich vor sich hinzwitschert; nur zuweilen entfaltet er seine Schwingen, um einen weiteren Flug zu wagen, kehrt aber immer gerne wieder auf den liedgewonnenen Punkt zurück. Als solche Lieder, wo Robert Franz einen ungewöhnlichen kräftigen Ton anschlägt, und wo ihm gleichsam Flügel wachsen, möchten wir bezeichnen Nr. 12 „Genesung“ in op. 5 (wo er selbst singt: „und nun ein neues Lied!), „Frühlingslied“ und „ach, wenn ich ein Immchen wäre“ in Nr. 3, „Frühlingsgedränge in op. 7, „an die Wolken“ in op. 30 u. u. a.

Am liebenswürdigsten ist Franz in jenen Liedern, in welchen er den Volkston anschlägt, dagegen zeigt sein „ich grolle nicht“ in welchem er der tiefen Leidenschaft des Gedichts durch rein äußerliche Mittel nachzukommen sucht, oder sein „dem rothen Röslein gleich mein Lied“, wenn man sie gegen die Schumann'schen Compositionen derselben Gedichte hält, recht augenfällig, wie weit die bloße Anempfindung immer hinter der großen Naturkraft zurückbleiben muß, wo sie mit ihr auf gleichem Boden zusammen trifft.

Gewiß ist aber, daß wir in Franz's Liedern einen Schatz besitzen, dessen künstlerischer, wie ethischer Werth nicht gering angeschlagen werden darf und aus welchem unsere Sänger häufiger schöpfen sollten, als sie bisher immer noch zu thun scheinen. „Wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth“, und so wollen wir die Gaben, mit welchen uns Franz beschenkt hat, nicht gering schätzen, weil wir die Grenzen erkennen, über welche sie nicht hinausreichen.

Von der verdienstvollen Bearbeitung Bach'scher Arien, mit welcher Franz in neuester Zeit unsere Literatur bereichert hat, ist in diesen Blättern bereits ausführlich die Rede gewesen. Sie legen auch, wie sein praktisches Wirken in der Stadt, in deren Umkreis er lebt, ein schönes, ehrendes Zeugniß für den Enthusiasmus ab, mit welchem er die große Kunst der Alten im Herzen trägt.

---

## Recensionen.

F. Hinrichs. Sechs Lieder aus dem Quickborn nach der Uebertragung von A. v. Winterfeld und den Originaltexten für eine Sopran- oder Tenorstimme. Op. 2. Berlin, Trautwein.

-r- Schon das erste Liederheft (6 Lieder aus dem Quickborn, op. 1, Leipzig, Whistling) dieses Componisten wurde von der D. M. Z. mit lebhafter Freude begrüßt; und bei dem Zustande heutiger Liedromposition, wo man in einer Wüste von sentimentalen Phrasen und schwülstigem Bombast selten einmal eine frische, naturwüchsige Blume zu pflücken Gelegenheit findet, ist man wirklich förmlich erstaunt, einer so gesunden und originellen Erscheinung, wie diese Lieder sind, zu begegnen. H. schenkt uns ein Genre, das wir bisher kaum irgendwo vertreten wüßten. Nach Geist und innerem Charakter möchte es dem Schumann'schen Lied am verwandtesten sein, doch hat es einen einfacheren, populäreren Ton; Schubert'schen Mustern scheint es in seiner dramatischen Bestimmtheit und Charakteristik nachgebildet — der Totaleindruck ist ein durchaus eigenthümlicher. Es ist dem Autor nicht darum zu thun, eine dem Text entnommene Grundstimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen, sondern vielmehr darum bestimmte Situationen und Charaktere mit den ihnen entsprechenden Gemüthsaffectionen in engem Rahmen durch wenige, aber treffende Züge musikalisch abzubilden. Er wählt lauter Texte, die eine einfache, aber charakteristische, fast typische Situation und daher meistens auch lebendige Bewegung oder Handlung enthalten; z. B. Nr. 2 „Vor der Thür“: Mutter schläft schon, laß mich gehn,
Horch der Wächter ruft schon zehn u. s. w.
oder Nr. 6 „Verloren“: Die Mutter geht und jammert,
Sein Vater wischt die Thrän'
Ich melk die Kuh und feg' den Flur
Mich läßt man gehn und stehn u. s. w.

Solchen Texten gegenüber, die in ihrer objectiven Haltung die lyrische Stimmung mehr anregen als ausdrücken, hat der Componist ein verhältnißmäßig reiches Feld musikalischer Gestaltung; er bewegt sich überdies auf einem realistischen Boden, wo er seinem persönlichen Empfinden nicht allzusehr die Zügel schießen lassen darf. H. schlägt daher eine Richtung ein, die auf's Entschiedenste zur Nachahmung empfohlen werden kann, damit wir endlich aus der Sündfluth unserer Gefühlseligkeit erlöst werden. — Er läßt die Objecte seiner Texte ebenso vollständig zu ihrem Recht kommen, als die aus ihnen resultirenden Gemüthsstimmungen; beides erreicht er durch einfaches, aber geschmackvoll und geistreich verwendetes musikalisches Material und durch logische Formentwicklung. Er ist im besten Sinn ein Ekletiker, der übee die erworbenen Ausdrucksmittel neuerer Musik mit Selbständigkeit und Freiheit gebietet, ohne daß ein oder das andere Element bestimmt vorwiegt. Diese Assimilations- und Reproductionsfähigkeit erhebt sein musikalisches Talent bedeutend über die Jünger irgend einer Schule und giebt ihm den Anspeuch auf eine Originalität, die der Mehrzahl gegenwärtiger Componisten fehlt. Die Methode bekundet den geistvollen nach bewußter Oekonomie arbeitenden Autor; seine Melodik ist überall charakteristisch, zuweilen mit Absicht unterbrochen oder frei deklamatorisch gestaltet, anderwärts breit und schwungvoll, stets rhythmisch fein gegliedert und dem Wortaccent möglichst angepaßt; die Begleitung, im Allgemeinen mehr aufs Ganze berechnet als ins Detail sich vertiefend, zeigt dennoch an vielen Punkten sehr

feine Einzelzüge die belebend aufs Ganze zurückwirken. Die Anlage und Gliederung der Lieder entspricht weniger genau dem Strophenbau, als dem Sinne der Texte; sie sind alle durchcomponirt, die größeren 3 theilig, die kleineren einfacher. Spannende Entwickelung und strikter Verlauf zeichnet Alle aus, — ein Vorzug, den man bei Liedern oft übersieht oder geringschätzt, den man daher auch bei den gegenwärtigen Componisten selten findet. In dieser Hinsicht dürften sich H.s Lieder den besten, die es giebt, ebenbürtig zur Seite stellen. Es kommt beim Liede nicht bloß auf die Durchführung eines Motivs, auch nicht bloß auf den engen Anschluß an das Wort an, das Steigen und Fallen der Stimmung erfordert eine weiterschauende, symmetrisch, naturgemäß und logisch ordnende Oekonomie, die nicht Jedem verliehen ist. An der Form im Einzelnen werden vielleicht scharf kritische Augen hin und wieder eine Ausstellung finden, dies betrifft indeß nur die Glätte und Eleganz, ein Gebiet das sehr streitig und Wenigen zugänglich ist. Der geistige Gehalt entschädigt reichlich, was man etwa an formeller Politur vermissen könnte und darum wollen auch wir nicht die 3 oder 4 Stellen namhaft machen, die uns auffällig waren, sondern vielmehr schließlich dem Werke die weiteste Verbreitung wünschen.

Möge H. dem Publikum durch weitere Veröffentlichungen Kunde von sich geben, damit nicht Werke in Vergessenheit gerathen oder übersehen werden, die einen der höchsten Ehrenplätze unter den Erzeugnissen gegenwärtiger Liedcompositian einzunehmen verdienen.

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Fortsetzung.)

Ein ganz ähnlich unklares Verhältniß wie zwischen den Elementar- und den Ausbildungsklassen des Gesangs, herrscht an unserem Conservatorium in Betreff der Pianofortelklassen, und ganz seltsam ist die Stellung, welche Herr Carl Jordan dazu einnimmt. Er nennt die Klasse des Herrn Ramesch eine „Clavierbegleitungsklasse", und findet sie ganz vorzüglich, obgleich er zugesteht, daß sie mit der Ausbildungsklasse sich in keinem innern und äußern Zusammenhang befindet, und doch wieder an einer andern Stelle seines Aufsatzes von der Möglichkeit eines „Vor- und Fortbildens" bei diesem Instrumente spricht, die beiden Herren Professoren aber tadelt, daß sie sich nicht verständigen.

Die Sache verhält sich einfach so: Entweder die Klasse des Herren Ramesch ist eine Begleitungsklasse für die Gesangschülerinnen, keine Vorschule für den eigentlichen höheren Pianofortenunterricht; dann hat auch weder Herr Ramesch es nöthig die Prüfung des Herrn Dachs zu besuchen, noch Herr Dachs die des Herrn Ramesch, denn beide Klassen haben ganz verschiedene Vornussetzungen und Endziele. Oder jene Klasse ist eine Vorschule; dann müßte man protestiren erstens gegen die entsetzliche Ueberfüllung derselben, zweitens aber gegen das anmaßliche sich Vordrängen des Herrn Ramesch, der bemüht ist bei den Prüfungen Resultate an's Licht zu stellen die wahrscheinlich beweisen sollen, daß seine Klasse eigentlich eine unterdrückte Ausbildungsklasse, er selbst aber ein unterdrückter Ausbildungslehrer sei. Auch das ist nur die Folge des Mangels einer artistischen Leitung, welche jedem Lehrer die nöthigen Ziele und Schranken setzt, sogar nöthigenfalls einen übertriebenen Ehrgeiz auf das richtige Maß beschränkt und ihn dem wirklichen Erfolg dienstbar macht.

In Betreff der Klasse für Harmonielehre und Contrapunkt sagt Herr C. J., sie werde „wohl jetzt ganz eingestellt, aber doch in ganz anderer Weise als bisher geregelt werden müssen." In Folge dieser Voraussetzung wolle er „mit Herrn Mendel für jetzt darüber schweigen". Ich will gerne in diesem Bunde der dritte „schweigende" sein, bemerke aber, daß das Schweigen und Zusehen nicht Sache einer Direktion sein darf. Einer aus zwölf verständigen Männern gebildeten Leitung braucht man ja doch nicht jene milden Mittel erst zu lehren, durch welche man einem verdienstvollen, in seiner Weise trefflichen aber hochbejahrten Mann, ohne ihn zu kränken, Lasten abnehmen kann um sie auf jüngere Schultern zu laden. Die Direktion scheint mir in diesem Punkte der Oeffentlichkeit und der Kunst gegenüber dafür verantwortlich, daß die bestehenden Umstände nicht zum Nachtheil des Instituts schon umgangen, sondern auf eine für alle Theile befriedigende Weise gelöst werden.

Was nun auch hier den Zusammenhang der Classen betrifft, so erlaube ich mir die Wortführer der Direktion um Aufklärung zu bitten: in welchen Beziehung denn eigentlich die neue Classe des Herrn Prof. Dessoff zur Klasse des Herrn Sechter stehe. Die erstere wird eine „Parallelklasse" genannt. Unter „parallel" versteht man in der Welt zwei mit einander gleich laufende Richtungen, und man errichtet gewöhnlich Parallelklassen, um bei vorhandener Ueberfüllung der Hauptklasse eine Ableitung zu schaffen und eine neue Kraft für das Institut zu gewinnen. Ob man es hier in diesem Sinne mit „Parallelklassen" zu thun hat, daran erlaube ich mir bescheidene Zweifel; eher möchte ich auf ziemlich divergirende Richtungen schließen, und die Folge dürfte sein, daß einerseits nach wie vor Stubengelehrte, andererseits aber eingebildete, technisch nicht durchgebildete, gegen strenge Studien die Nase rümpfende Componisten die Schule verlassen werden, deren glänzende Herrlichkeit gar bald wie Staub von der Wirklichkeit weggefegt werden wird. Herr Dessoff müßte wahrlich ein Wundermann ohne Gleichen sein, wenn er in zwei Jahren Componisten bildete, ebensowohl technisch d. i. harmonisch-contrapunktisch geschult wie in allen Formen des praktischen Satzes bewandert und geübt. Ganz anders würde sich das Verhältniß gestalten, wenn die beiden Schulen in einem Verhältniß zu einander stünden, so daß die eine der anderen vorarbeitete, die zweite fortsetzte, was die erste begonnen; aber wenn in wirklichen Parallelklassen in der Hauptsache von gleichen Voraussetzungen ausgegangen würde und nur die lehrenden Individualitäten, nur die Wege zu demselben Ziel, verschiedenartig erschienen. Ob die Herren Sechter und Dessoff gleiche Ziele anstreben, das wird Jeder sich selbst beantworten können, der Beide nur von Weitem kennt. Ich weiß, daß ich seiner Zeit die Anstellung des Herrn Dessoff als einen Fortschritt begrüßt habe, aber eben jene Bemerkung über den Mangel einer guten Organisation, die ich beifügte, und die die Wortführer der Direktion so übel genommen haben, enthielt im Keim jene Gedanken und Bedenken, die ich so eben ausgesprochen habe. —

Die Wahrnehmung, daß man an unserem Conservatorium zu viel für den Schein und zu wenig für das Wesen der Sache thut, bestätigt sich ferner ganz erstaunlich darin, daß für eine außermusikalische Bildung der Zöglinge so wenig geschieht. Herr C. J. spricht von fünf vorhandenen Schulen für „Hilfsgegenstände." Diese sind laut seiner Mittheilung die für Deklamation, italienische Sprache, Mimik, Clavierbegleitung und Generalbaß. Die ersten vier kommen offenbar vorwiegend, wo nicht ausschließlich den Gesangschülerinnen zu gut; diese widmen sich natürlich dem Theater und somit ist die Bevorzugung klar, die der Oper zu Theil wird. Die Instrumentalschüler sind das Aschenbrödel des Conservatoriums. Bei der Stellung aber, die gerade die Instrumentalmusik in unserer Zeit einnimmt, erscheint diese Zurücksetzung ebenso unmotivirt wie nachtheilig. Von den Sängerinnen, vom weiblichen Geschlecht überhaupt ist keine Reform der Musikzustände zu erwarten; nur von einer Anzahl tüchtiger männlicher Künstler kann ein besserer Geist angebahnt werden. Hören wir nun, was Herr J. C. sagt, und citiren wir noch einmal seine Worte auf Seite 693, wo es heißt: „Selbstverständlich bleibt diese Ausbildung zunächst auf das Instrument, welches der Schüler zu handhaben gelernt, auf die künstlerische Lehre dieses einen Fachs beschränkt." Obiges „selbstverständ-

lich" ist ein Wart von sa großem Tiefsinn daß ich mich vergeblich bemühe es zu ergründen und zu verstehn. „Selbstverständlich" sall ein Zögling des Wiener Canservatoriums an dieser Anstalt weiter nichts lernen als Geigen ader Blasen oder Clavierspielen?! „Selbstverständlich" soll er ein Kunst*handwerker* werden, nicht befähigt in der menschlichen Gesellschaft mit Andern durch Bildung gleichberechtigt zu erscheinen „Selbstverständlich" sall dem Wiener Conservatarium der hohe Ruhm gewahrt werden, das *einzige* deutsche Canservatorium von Namen zu sein, welches pure Techniker in die Welt sendet, um den jammervollen Kunstzustand, welcher *durch die Techniker* entstanden ist, zu verewigen! Dieses „Selbstverständlich" lautet dach wahrhaftig wie ein melancholischer Nachklang aus dem alten Palizeistaate und Bureaukratenlande, genannt: das vormärzliche Oesterreich! — Doch ich will Herrn E. J nicht unrecht thun, denn er ist der Meinung: „den Schülern eine mehr allgemeine künstlerische Ausbildung zu geben, das verbieten die *beschränkten Mittel* des Instituts; Kunstgeschichte, Geschichte der Musik, biographische Geschichte (!) der Tondichter, Specialitäten wie Akustik (!) u. s. w., Erhöhung der allgemeinen Bildung durch Vorträge und bedeutendere Hilfscurse, — dies herzustellen liegt nicht in der Hand dieser aber jener Direktian." — Auf die „beschränkten Mittel" komme ich noch zurück; varher aber bemerke man, wie hoch Herr E. J. gleich wieder hinausgreift, um das Absurde jeder derartigen Forderung darzuthun. Niemand ist weiter entfernt als ich von hochtrabenden Ideen über Vorträge wie sie sich für eine Universität schicken; aber Gegenstände, die an den *Gymnasien* gelehrt werden, passen sehr wohl auch (mit Ausnahme alter Sprachen etwa) für ein Canservatorium, und sallten *nie* fehlen. Von Fachwissenschaften sind jedoch Geschichte und Aesthetik der Musik allerdings (in populärer Fassung) für Kunstjünger ebenfalls unvermeidlich. Daß aber gerade das *Wiener* Conservatorium hierin nicht zurückbleiben darf, geht einfach daraus hervor, daß Wien die Hauptstadt Oesterreichs ist, daß also das musikalische Talent, welches in dem Kaiserstaate einheimisch ist, gerade hier *das* suchen wird, was in Pravinzialstädten nicht gefunden werden kann. Hier ist wieder ein Punkt, der mich van den Wartführern des Conservatariums entschieden trennt, und es ist durchaus nothwendig das Bild zu kennen, welches sich Herr E. J. van dem ersten Conservatarium der Monarchie macht. Er hat offenbar kein *österreichisches* Conservatarium, sondern eine *Wiener Musikschule* im Auge. Man höre wie er sich darüber selbst verräth. Seite 693, Sp. 2, heißt es: „Man muß bei solchen Fragen die lokalen Verhältnisse im Aug behalten und nicht nach Einrichtungen und Gebräuchen anderer Städte urtheilen. Man darf nicht vergessen, daß sich in *Wien* (!) beinahe nur Unbemittelte der Kunst widmen, und findet sich irgend einmal eine Ausnahme aus den bemittelten Kreisen, so wird der Privatunterricht vorgezogen." — Also für Herrn E. J. giebt es in den *Provinzen* keine jungen Leute, die voll glühender Leidenschaft oder entschiedenem Talent zur Tonkunst *) schon zu Hause sich bei aft schwachem Unterricht mehr autodidaktisch in die Höhe schwingen, und nun mit Sehnsucht nach einer Anstalt blicken, die ihnen das bietet, was sie zu Hause nicht finden können: *Künstlerische* Bildung, *wissenschaftlichen* Unterricht. Herr E. J. weiß davan nichts; wie sollte er es auch wissen, er hat wohl niemals sich die Lebensgeschichte talentvaller junger Musiker erzählen lassen, die sich vom elterlichen Hause losrissen, um in einem „Canservatarium" ihren Wissens- und Thatendurst zu stillen; die sich wunderbare Vorstellungen machten von den Einrichtungen eines solchen Instituts, und sich dann grausam enttäuscht fanden. Möchte dach Herr E. J. aus der mystischen Höhe, in der er sich befindet, einmal herabsteigen und in die Schicksale jener jungen Leute hineinblicken!

*) Namentlich zur *ausübenden*; das schaffende ist wohl auch vorhanden, findet aber beinahe Alles schon gethan, und ist nach vielen oft schmerzlichen Täuschungen genöthigt, in anderer Weise thätig zu sein

Ueber diese *lokale* Anschauung habe ich mich schon früher mehrmals ausgesprochen; sie kann als der Grund alles Uebels betrachtet werden. Aus ihr entspringt jene engherzige Anschauung die auf alle Maßnahmen unserer Direktian Einfluß nimmt. Dieselbe hat immer vorwiegend jene Bedürfnisse im Auge, die aus der Bevölkerung Wiens sich zunächst geltend machen; diese sind für sie immer maßgebend gewesen. Dabei dreht man sich fartwährend im Kreise: „In Wien widmen sich beinahe nur Unbemittelte der Kunst, also haben wir auf wenig Schulgeld zu rechnen. Und weil wir auf wenig Schulgeld zu rechnen haben, sa können wir auch keine kostspieligen Einrichtungen treffen." Der Schluß an sich ist richtig aber er geht van unrichtigen Prämissen aus. Erstens handelt es sich thatsächlich nicht um *Wiener* Zöglinge allein, und zweitens ist eben die Frage, ob nicht die Einrichtungen des Conservatoriums schuld sind, daß „die bemittelten Kreise den Privatunterricht vorziehen". Der Gesammtunterricht hat neben einigen unläugbaren Schattenseiten zu viele Vortheile, als daß Jemand, der sein Kind zum Fachmusiker erziehen lassen will, denselben nicht vorziehen müßte, sofern er irgend Urtheil und Verstand hat. Die vielfachen Anregungen, die der Zögling hier erhält, die Gelegenheit des Zusammenspiels, die Entwicklung der Urtheilskraft an den besseren oder schlechteren Leistungen der Mitschüler, die unverhältnißmäßige Billigkeit des Schulunterrichts, — das sind lauter Dinge, die jeder Vater von vernünftigen Ansichten zu würdigen wissen wird, und die auch mit Recht immer den Canservatarien von selbst das Wort geredet haben.

Freilich muß man aber auch durch einen zweckmäßigen Studienplan Bürgschaft leisten, daß die Schulzeit einen wahrhaften Grund für eine künftige mindestens ehrenvalle Laufbahn abgeben werde. Es müßte je nach der Stellung, die Talent und das gewählte Instrument dem Kunstjünger für die Zukunft in Aussicht stellen, für eine entsprechende musikalische und allgemeine Bildung gesargt werden. Um hierüber einmal ganz deutlich zu sprechen, nicht in „schönen Redensarten", so müßten mindestens die Classen für Streichinstrumente, Pianafarte und Gesang einen gemeinschaftlichen, oder in mehreren Abtheilungen gegliederten Unterricht nicht nur in dem unumgänglichen Compositionsstudium und den anderen wichtigen Fachgegenständen, sondern auch in den sogenannten humanitären Wissenschaften erhalten. So wurde es am Prager Conservatarium gehalten zur Zeit Dionys Webers, als der Verfasser dieses Aufsatzes daselbst seine Studien machte. Dreimal in der Woche des Margens war jede von den beiden die Gesammtheit der Instrumentalschüler umfassenden Classen zwei Stunden lang mit salchen Gegenständen beschäftigt in der Schulstube beisammen, waran sich der musikalisch-theoretische Unterricht schloß, der freilich weniger gründlich und gelehrt, als der hiesige, aber dafür wahrlich anregender war, denn jeder Zögling von nur irgend etwas Compositionstalent hielt sich mit seiner Ehre verpflichtet bei der letzten Prüfung mit einer anständig gearbeiteten Ouvertüre oder einem Concert für sein Instrument hervorzutreten, und zu zeigen, daß der erhaltene Unterricht nicht fruchtlos war. Nachmittags fanden dann der Instrumentalunterricht und die Orchesterübungen statt. Rechnet man dazu, daß außerdem die nöthige Zeit zur häuslichen Uebung, zur Anfertigung der theoretischen und andern Aufgaben aufgewendet werden mußte, so sieht man, daß es für uns junge Leute genug zu thun gab, und jede Saumseligkeit ader Lieberlichkeit sich safort in der Schule auf eine unangenehme Weise kenntlich machte. Und Arbeit, tüchtig viel Arbeit, das ist für die Jugend das nathwendigste, damit allein ist ihr zu helfen.

Ich will das Prager Canservatorium van damals nicht als Muster in jeder Beziehung preisen. Auch diese berühmte Anstalt hat an bedeutenden Fehlern gelitten, welche die *Schüler* damals schon besser fühlten als die Lehrer und der Direktar, — nachher freilich noch mehr; aber ihre Organisatian war wahrlich hundertmal befriedigender als die des Wiener Canservatariums nach heute ist, ein Abstand, der durch die trefflichen Kräfte des letzteren keineswegs aufgehoben wird, denn nicht einzelne Capacitäten machen

eine gute Schule, sondern der Geist, der das Einzelne zum Ganzen verbindet, das Einzelne dem Ganzen dienstbar macht.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Locales.

(Historische Concerte der Ges. d. M.)

S. B. Da wir das erste der beiden von der Ges. d. M. veranstalteten historischen Concerte zu besuchen verhindert waren, so halten wir es für das Geeignetste unseren Lesern statt eines unvollständigen eigenen, das Referat des Hrn. Dr. Ed. Hanslick aus der „Presse" hier abzudrucken. Der Bericht über das stattgehabte philharmonische Concert folgt in der nächsten Nummer.

---

„Die von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten zwei „historischen Concerte" brachten zusammen 20 Musikstücke von 17 Componisten zur Aufführung. Dem Zeitraume nach waren drei Jahrhunderte, das 16., 17. und 18., repräsentirt; der Gattung nach wechselte Kammermusik (überwiegend) mit reinen Vocalchören; von dramatischer Musik hatte sich, fast wie zufällig, ein einziges Stückchen eingefunden.

Die Zusammenstellung von historischen Concerten gehört zu den häkeligsten Dingen. Vollständigkeit, auch nur annähernde, ist nicht zu erreichen; dennoch möchte man keinen hervorragenden Namen, keine wichtige Kunstform vermissen. Andererseits will das Publikum auch nicht allzustark gelangweilt sein durch lange Reihen von sehr gleichartigen oder schwer verständlichen Stücken. Wie schwer es oft hält, sich von bestimmten Meistern, aus gewissen Schulen und Perioden überhaupt etwas zu verschaffen, wollen wir gar nicht erwähnen. Der Fall scheint sich mit Chambonnière ereignet zu haben, dessen Name ursprünglich auf dem Programm figurirte, später aber wieder verschwand. Bei der großen Schwierigkeit dieser Aufgabe muß man dem Programm der beiden „historischen Concerte" alle Anerkennung zollen, sowohl was die Wahl als die auf Abwechslung bedachte Zusammenstellung der Nummern betrifft.

Die erste künstlerisch gipfelnde und in sich abgeschlossene große Erscheinung des 16. Jahrhunderts, die römische Schule, können wir als den Ausgangspunkt des Concertprogrammes ansehen. Sie war vertreten durch einen gemischten Chor von Palestrina und einen kurzen Männerchor des ihm geistverwandten Lodovico da Vittoria, — breitaushallende, süß und doch erhaben klingende, wie aus Lichtstrahlen gewobene Harmonien! Von Rom wenden wir uns sodann nach Deutschland, wo durch die Reformation, also ungefähr gleichzeitig mit Palestrina, die Entwicklung einer nationalen Tonkunst Fuß faßt. Das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen", von Heinrich Isaac (1539), führt uns mitten in die erste glaubensfreudige Zeit des evangelischen Kirchengesanges, wo der Drang nach Melodien für all die geistlichen Liedertexte zu der reichen Quelle weltlichen Volksgesanges leitete. Wie nun aus diesem weltlichen „Innsbruck!" durch geringe Textänderungen der Choral entstand: „O Welt, ich muß dich lassen," so sind mitunter die schönsten Melodien protestantischer Chorale älteren Volksliedern, oft sehr weltlichen Inhalts entnommen. Die weitere Fortentwicklung der deutschen religiösen Musik repräsentirte das Programm durch einen ergreifend herzlichen Doppelchor von Melchior Franck, und — leider mit Ueberspringung so wichtiger Zwischenglieder, wie Leo Haßler und Eccard — durch einen, auf höherer Kunststufe, gleich schönen Chor von Heinrich Schütz. Dieser geistvolle Tondichter, den wir ohneweiters als den künstlerischen Ausgangspunkt Bach's und Händel's ansehen müssen, hat der deutschen Tonkunst, der allzu lang vom Choral beherrschten, eine gewaltige Wendung gegeben, indem er die sinnliche Schönheit einer vorgeschrittenen Kunst, der italienischen, mit Bewußtsein zu uns verpflanzte. Neben dieser reicheren Vertretung zweier großer, entgegengesetzter musikalischer Richtungen, der römischen Schule und der protestantisch-deutschen, erinnerten drei mehr vereinzelt stehende Chöre an andere bedeutende Zeiten und Männer. Nämlich ein interessantes Madrigal des Venetianers Lotti (Festgesang auf dem Buccentauro), die Poesie weit glänzender als die Musik; ein ganz köstlicher Scherzchor „Die Martinsgans" von dem Niederländer Roland de Lattre (nicht „Orland" wie Programm und Broschüre consequent schreiben), endlich ein Chor mit Sopransolo aus „Castor und Pollux" von dem Franzosen Rameau. Dieser nicht üppig, aber ziemlich leichtfließende Gesang gehört jedenfalls zu dem Natürlichsten, Anmuthigsten, was der trockene, geschraubte Dramatiker jemals erreicht hat. Als einziges Opernstück in dem ganzen „historischen Concert" hatte diese Nummer allerdings eine nicht streng zu rechtfertigende Stellung. Allein wenn wir selbst über diese dramatische Herkunft und darüber hinwegsehen, daß Rameau durch zwei Compositionen allzu nachdrücklich hervorgehoben war, können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sein berühmter Vorgänger und Rivale Lully im Programm nicht fehlen durfte. Und zwar hätten wir den Vater der französischen Oper diesmal nicht als dramatischen, sondern am liebsten als Instrumental-Componisten vorführen sehen, mit einem Tanzstück oder einer Ouverture. Lully's Balletmusik, die gefeiertste, die es vielleicht zu einer Zeit gab, und seine Ouvertüren durften, ob ihres Ruhmes und weitgreifenden formalen Einflusses, kaum übersehen werden

Die Kammermusik der letzten 160 Jahre war recht stattlich vertreten. Der Vortritt gebührt Corelli, der uns nicht blos als „Begründer des höhern Violinspiels", sondern überdies als einer der frühesten selbstständigen Pfleger der Kammermusik und als Schöpfer des ersten regelmäßigen Orchesters in Rom wichtig ist. Daß Corelli in einem Abend durch zwei größere Compositionen vertreten war, erscheint etwas unverhältnißmäßig; an sich bot sowohl sein „Concert für Streichinstrumente" als die Violin-Sonate (vom Jahre 1700) sehr viel des Interessanten. In gezwungenen, aber niemals plumpen Formen ringt hier der musikalische Gedanke gleichsam nach selbständigem instrumentalen Gehalt und Ausdruck. War doch die Emancipation der Instrumentalmusik nicht lange vorher ins Leben getreten. Im 16. Jahrhundert und noch stark ins siebzehnte hinein galt ja Tonkunst gleichbedeutend mit Gesang. Die Instrumentalmusik war nur Nachhall des Gesanges; die Instrumente verrichteten höchstens den niedern Dienst bei Aufzügen und Tafelmusiken. Mit Recht behauptet Winterfeld, das 17. Jahrhundert übertreffe in dem, was es nicht blos umgebildet, sondern neugestaltet hat, an Mannigfaltigkeit die früheren. Fast alle in der Folgezeit entwickelten Keime sind in ihm zuerst aufgesproßt. Auf die großen italienischen Geiger folgten bald die ersten namhaften Erscheinungen auf dem Gebiet der Claviercomposition und Virtuosität. Von den auf unserem Programm Vertretenen ist François Couperin der älteste. Sebastian Bach's Vorgänger; war er von diesem geschätzt und nicht ohne Einfluß auf dessen kleinere Claviersachen. Couperin's Claviercompositionen klingen uns gespreizt und dürftig; wenn man eine Serie davon durchspielt, erliegt man beinahe der Monotonie. Diese „Pièces de Clavecin" (die k. k. Hofbibliothek besitzt deren vier „Bücher" in zwei großen Foliobänden) sind in „ordres" zusammengestellt, also äußerlich eine Art Suiten im weitesten Sinne, jedoch ohne bestimmte Zahl und Ordnung der einzelnen Stücke. „J'aime beaucoup mieux, ce qui me touche, que ce qui me surprend," äußert der Componist sehr hübsch in der Vorrede. Allein seine Musik sagt das Gegentheil, sie geht überall auf das äußerlich Blinkende, Witzige, und erschöpft sich in kleinlicher Tonmalerei. Die Aufschriften der kleinen, knappen Stücke, wie „Le petit deuil ou les 3 veuves", „Les barricades mystérieuses" etc. sind oft wunderlich genug.

Unvergleichlich höher stehen die Claviercompositionen von Domenico Scarlatti; namentlich das erste, von Herrn Dachs vorgetragene Stück athmete eine sinnliche Frische und Anmuth, wie sie in den Clavierstücken jener Zeit nicht eben häufig ist. Sebastian Bach war durch zwei Violinsonaten vertreten, Meisterwerke contrapunktischen Tiefsinns und würdevoller Grazie. Von den Söhnen Bach's erschienen die drei bedeutendsten auf dem Programm: der
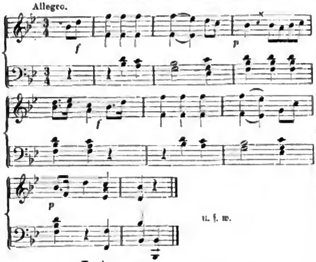
verständige, feingebildete Emanuel mit einer Claviersonate; der geniale, aber sehr ungleiche und faserige Friedemann mit einer Sonate für zwei Claviere, endlich Johann Christian, der „Mailänder Bach“, mit einer Claviersonate. (Das Programm schreibt sie wohl irrthümlich dem „Bückeburger Bach“, Johann Christoph zu). Den wohlgewählten Schluß machte Boccherini, der verdienstvolle Vorläufer Haydn's, mit einem anmuthig hinfließenden Streichquintett.

Der äußerst günstige Erfolg, zu welchem namentlich die Herren Herbeck, Dessoff, Dachs, Hellmesberger und Epstein beitrugen, dürfte wohl die Fortsetzung historischer Concerte in den nächsten Jahren sicherstellen. Es könnte dann zur Abwechslung auf das Lied, die Oper und das Oratorium der Hauptnachdruck gelegt werden. Auch ein historisches Concert, welches die Entwicklung der Musik in Oesterreich illustrirte, scheint uns ein anziehendes Unternehmen.“

## Räthsel.
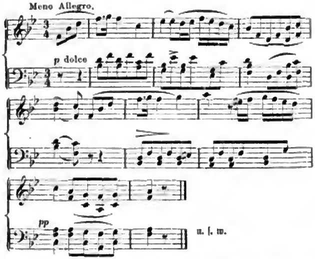
Wir theilen nachstehend unseren Lesern den Anfang eines Menuettes und dazu gehörigen Trios mit, und geben denselben auf, einstweilen zu rathen, welchem Autor sie wohl etwa die Sonate, welcher wir jene Bruchstücke entnehmen (und die durchaus im Geiste jener Fragmente geschrieben ist), zuschreiben möchten. In der nächsten Nummer wollen wir ihn dann nennen und mancher unserer Leser wird überrascht sein.

Allegro.




Trio.

Meno Allegro.




## Nachrichten.

Die Musikalienhandlung C. A. Klemm in Chemnitz veröffentlicht eine Notiz des Inhalts, daß Mattheson's bereits sehr selten gewordenes Werk: „Große Generalbaßschule oder exemplarische Organistenprobe“ verkäuflich ist, und daß sie Gebote entgegennimmt.

Rossini soll vor Kurzem ein Oratorium „Les Titans“ vollendet haben. —

Gounod's neue Oper „die Königin von Saba“ kommt in der großen Oper in Paris am 10. Februar zur Aufführung. Eine einzige Dekoration dazu ist auf 15000 fl., die Gesammtkosten sind auf nahezu 150000 fl. berechnet. Also wieder eine „Ausstattungsoper“!

Der seiner Zeit berühmte Violinist Alexander Boucher ist in Paris am 27. Dezember vor. J. 91 Jahre alt gestorben.

Im königl. Opernhause in Berlin wird Gluck's „Armide“ neu einstudirt gegeben.

Heinrich Marschner ist nicht 1796 sondern 1795 geboren. So berichtigt die N. Z. f. M. auf Grund des Zittauer Kirchenbuches.

Verschiedene Zeitungen bringen die Nachricht R. Wagner arbeite an einer komischen Oper. Derselbe soll übrigens, so lautet ein anderes Gerücht, mit Tichatschek in Unterhandlung stehn wegen der Uebernahme der Partie des Tristan für die noch nicht ganz aufgegebene Wiener Aufführung.

Wien.

Die vier Kammermusik-Soiréen der Herren C. Hafmann, J. Steiner, A. Seitz und J. Moser haben mit der am 19. Januar stattgefundenen ihr Ende erreicht. Das ursprüngliche Gesammtprogramm enthielt folgende Werke: Mozart's Quartett in C; Haydn's Quartett Nr. 60; Beethoven's Streichtrio in C-moll u. Quartett in F-moll; Mendelssohn's Quartett in Es, Quintett in A, und die Sonate für Clavier und Cello in D; Schumann's Quartett in F und das erste Claviertrio in D-moll; Goldmark's Clavierquartett in C-moll; (Manuscript) J. Dont's Sonate für Clavier und Violine (Manuscript) und Streichquartett in F. In Folge einiger Unpäßlichkeiten wurde das Programm des dritten Abends theilweise geändert. — Wie man aus dieser Zusammenstellung ersieht, waren außer den Meistern nur zwei Wiener Componisten vertreten. — Was die Stellung betrifft, welche den vier genannten Herren in der Kunstwelt eingeräumt werden kann, so ist zu bemerken, daß Herr Hafmann ein sehr eleganter Violinspieler ist; seine Technik läßt wenig zu wünschen übrig, sein Vortrag ist dagegen noch nicht ganz frei von Manier, daher jedem Meister gegenüber zu gleichartig. Die Herren Steiner und Seitz sind recht sattelfeste Musiker, nur ist Ton und Vortrag ein wenig rauh, was namentlich bei Fortestellen wo sie blos begleitend zu spielen haben, störend wirkt. Herr Moser endlich ist ein junger strebsamer Cellist, der freilich noch Manches zu lernen hat und noch der erforderlichen Gewandtheit entbehrt. Den letztgenannten drei Herren, besonders aber Herrn Moser wären endlich bessere Instrumente zu wünschen. — Die Produktionen fanden in dem Salon des neben Streicher und Bösendorfer anerkanntesten Wiener Pianofortemachers Hrn. Fr. Ehrbar statt.

Wien besitzt seit einer Reihe von Jahren nun auch wieder einen Geigenmacher, der geeignet ist, den alten Ruf der Kaiserstadt in dieser Beziehung wieder zu erobern, während freilich gleichzeitig Dinge vorgehen, die uns um allen Ruf bringen können. Es ist Herr Gabr. Lemböck (Grünangergasse). Derselbe hat besonders im Punkte der Fabrikation von Violinen und Bratschen besonderes Geschick und Glück, weniger in der von Cello's. Für diese Thatsache spricht, daß Herr Hellmesberger, obwohl im Besitz eines italienischen Instruments, in seinen Quartetten u. andern Produktionen auf einer solchen neuen Lemböck'schen Geige spielt; so auch der Bratschist derselben Unternehmung Herr Dobyhal auf einer Lemböck'schen Bratsche. Auch Herr Concertmeister Joachim in Hannover hat sich brieflich äußerst günstig über eine ihm übersendete Geige des wackeren Künstlers ausgesprochen.

Wie man in Zeitungen liest, soll im Frühjahr die Merelli'sche italienische Operngesellschaft hieher kommen, um im Theater an der Wien Vorstellungen zu geben.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 1. Februar. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: 4. und Abschiedsconcert des Herrn Reményi (Programm: Adagio und Rondo aus dem Mendelssohn'schen Concerte, Bourrée und Double, dann Ciacconna von S. Bach. Ungarische Volksweisen. Gesangstücke: Frl. Erdey Róza.) Sonntag den 2. Febr. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 1 Quartettproduktion (2. Cyklus) des Herrn Hellmesberger (Programm: Cherubini, Quartett in Es; Beethoven Sonate mit Violine in G; Piano. Herr Dreyschock; Beethoven Quartett op. 135.)

## Briefkasten der Redaktion.

Dr. L. in W. N. Der Art. von G. ist bis jetzt blos zum Theil abgedruckt. Wir schicken Ihnen denselben sobald er ganz vorliegt. In Betreff der Anekdoten handelt es sich hauptsächlich um das Jahr, wo sich diese Dinge ereignet haben sollen. — A. S. in L. Die erste Cantate liegt allerdings gedruckt vor. Die gewünschten Nummern senden wir direkt nach K. Das Uebrige brieflich.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 6. Wien, 8. Februar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.
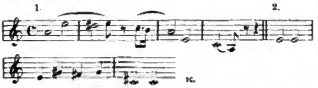


## Franz Schubert als Claviercomponist.

### II.

(Fortsetzung.)

Verwandt damit ist die Sonate in A-moll op. 143, vom Verleger F. Mendelssohn gewidmet. Sie ist einerseits noch leidenschaftlicher und trotziger, anderseits mächtiger und tiefer in der Empfindung als die vorige. An Formvollendung möchte sie wohl unter allen die bedeutendste sein; denn sie ist nicht bloß vollkommen concis und durchweg spannend, sondern auch in der Technik ebenso großartig und kühn, als bequem ausführbar und brillant. Der erste Satz besteht wieder aus 2 Stücken, von denen das erste gleich anfangs mannigfach verarbeitet wird, indem es sich aus grollendem Schmerze zu wilder Verzweiflung mächtig steigert; dann folgt plötzlich eine sanfte, beschwichtigende Melodie, deren Rhythmus mit dem ersten Motive Verwandtschaft hat.




Im 2. Theil werden beide Motive durchgeführt, dann wiederholt sich der erste Theil mit bedeutenden Steigerungen, was bei Schubert seltener vorkommt. — Das Andante (F-dur) hebt mit einer ernst feierlichen, schön geschwungenen Melodie an, die von Zeit zu Zeit durch eine unheimlich flüsternde Figur unterbrochen wird:
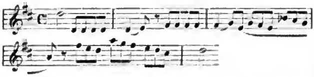



letztere leitet über zu einem heftig aufgeregten Abschnitt, der dann plötzlich durch die erste Melodie (in C-dur) abgelöst wird; sie tritt jetzt in der linken Hand auf, während die rechte mit dem Motiv des Mittelstückes begleitet; das Ganze klingt wunderbar herrlich; besonders aber ist der Schluß, mit Schumann zu reden, zu Thränen rührend. Der letzte Satz wechselt ab zwischen heißer, man möchte sagen, zorniger Leidenschaft und wehmüthiger Resignation. Die Form ist eigenthümlich; der erste Theil wird nicht eigentlich wiederholt, sondern bald nach der Dominante (E-moll) geleitet, wodurch eine Steigerung eintritt; dann folgt eine sehr feine Durchführung des Hauptmotives, an die sich der Schlußabschnitt knüpft. Mächtige Octavengänge mit beiden Händen geben dem Ganzen einen großartigen Abschluß. — Dieser Schluß, dem man aus dem 1. Satz der vorigen Sonate einen analogen zur Seite stellen kann, andere gewaltige Unisono's in Octaven, Terzsechstengänge mit doppeltem Baß, Contrapunkte in Octavgängen, die breiten Akkorde an vielen Stellen, namentlich im Andante, da wo die linke Hand die Melodie führt, und viele andere Eigenthümlichkeiten lassen den Fortschritt Schubert'scher Claviertechnik auf's Deutlichste erkennen. Das Stück würde sich ausgezeichnet zum Concertvortrage eignen.

Wir haben diese beiden Sonaten absichtlich zusammengestellt, weil sie vermöge ihrer inneren Verwandschaft vielleicht dazu dienen können, einen eigenthümlichen Zug der Schubert'schen Natur zu beleuchten. Sie machen einen vorwiegend phantastischen Eindruck; das heißt nicht, ihr Inhalt ist aus einer erdachten oder erträumten Zauberwelt hergeholt, sondern sie wirken mehr anregend auf unsere Einbildungskraft, als daß sie den innersten Centrolpunkt unseres Gemüthslebens zu erfassen vermögen. Die dorgestellten Stimmungen sind durchaus leidenschaftlich; diese Leidenschaft erscheint aber nicht, wie stets bei Beethoven, vollkommen bewältigt und beherrscht, so daß die Darstellung aus dem schon gewonnenen innern Gleichgewicht der Seele her, uns den Gang des psychologischen Dramas gleichsam noch einmal vor Augen stellt, sondern sie giebt sich unmittelbarer, wirklicher, weniger sittlich und künstlerisch überwunden. Daher hat diese Leidenschoft einerseits einen wilderen, ungezügelteren Anstrich; anderseits aber vermag sie dennoch nicht so tief zu ergreifen, weil sie noch zu persönlich, daher dem Andern fremdartiger ist, und nur in seiner Phantasie nachgebildet werden kann. Schubert bildet viel weniger als Beethoven unsere Leidenschaften musikalisch ab; man erblickt immer zuerst ihn. Das wird besonders dadurch bewirkt, daß er für seine leidenschoftlichsten Stimmungen meistens ganz kurze Motive von äußerst frappirendem Rhythmus erfindet, wie hier und z. B. auch in dem D-moll-Quartett. Was denselben an melodischer und harmonischer Tiefe und Fülle abgeht, ersetzt er dann durch reiche und kühne Modulation, oder auch Klangfarben, Unisono's u. s. w. Hierdurch gewinnt aber der Gedankengehalt die elementarische und überzeugende Nothwendigkeit nicht, die ihm von Geburt an in der vollkommenen Einheit melodischer, harmonischer und rhythmischer Bedingungen eigen sein muß, um wahrhaft typisch zu sein. Vergleicht man einmal die Hauptmotive der Beethoven'schen Pathetique, der kleinen F-moll — anderer zu geschweigen — mit den hier vorliegenden, so tritt der ungeheure Unterschied auf's allerschärfste zu Tage. — Dazu kommt nun noch, daß Schubert gern durch schroffe Gegensätze wirkt. Diese Methode ist aber strenggenommen musikalisch weniger natürlich, als logisch und poetisch; daher denn der Zuhörer genöthigt ist, sich die Mittelglieder zwischen den Gegensätzen der Stimmung in seiner Phantasie auszufüllen. Auch hierin ist der Unterschied zwischen Beethoven und Schubert sehr auffallend; keiner ist größer darin, Gegensätze aufzustellen und zu vermitteln als eben Beethoven. — Daß diese Verschiedenheit
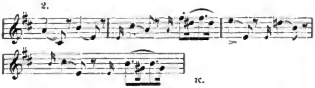
in letzter Instanz auf dem beiderseitigen Naturell der Männer beruht, ist wohl keine Frage. Uebrigens bezieht sich das Gesagte nur auf das Gebiet des erregt Leidenschaftlichen und gilt daher selbstverständlich nicht überall, am wenigsten in den Adagiosätzen. Auch ist Schubert hier Niemandem anders als Beethoven gegenübergestellt worden.

Ganz anderer Art als die beiden eben genannten, ist die Sonate in D-dur op. 53, sprudelnd von Ueppigkeit und Jugendkraft, nicht ganz selten an die C-dur-Symphonie anklingend. Der erste Satz besteht wieder aus nur 2 Motiven, von denen das zweite aus dem ersten abgeleitet ist, und die höchst interessant mit einander verbunden werden.

1. a b
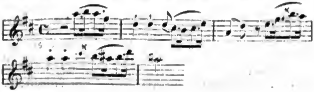


2.
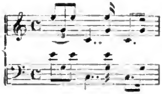


ꝛc.
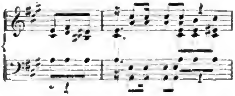
Zu einem tief befriedigenden Genuß kommt es jedoch nicht, da der Satz zu aufgeregt und ruhelos ist; schon das Hauptmotiv ist in seinem ersten Theil wenig biegsam, weil unmelodisch, die Figur des zweiten Theils gleicht eher einer Arabeske als einem Grundgedanken. Daher entfaltet sich zwar eine dritte von rollendem Figurenwerk und contrapunktischen Combinationen, allein es wird auch das Bedürfniß nach einer breiter befriedigenden Meladie auf's Heftigste erregt. Das zweite Motiv nun leistet dazu nicht das Hinreichende, es ist dem ersten rhythmisch nicht scharf genug entgegengesetzt, und so kommt denn eine gewisse Einförmigkeit in die Gedanken, die durch die äußerst kühne Modulation eher grell beleuchtet als gemildert wird. Der Satz macht auf uns mehr einen überstürzenden als überzeugenden Eindruck; er enthält weit mehr Klang als geistige Tiefe — er ist etwas aberflächlich. Reizend dagegen ist der 2. ~~dritte~~ Satz, welcher sonderbarer Weise aus A-dur geht, und mi einem einfachen liedähnlichen Thema beginnt, welches man sich freilich nicht gut aus G-dur denken kann; darauf folgt ein in rhythmischer und klanglicher Beziehung äußerst merkwürdiger Abschnitt mit einer eigenthümlich idyllischen Stimmung, die die merkwürdigsten Gegensätze in sich vereinigt. Das muß man hören, denn zu beschreiben ist es nicht. Dann wiederholt sich der erste Theil variirt, der zweite in anderer Tonart, und endlich wieder der erste mit eingeschalteten Akkordschlägen im Rhythmus des zweiten, das Ganze von bezauberndem Wohlklang. Das Scherzo, wie die übrigen Sätze sehr breit angelegt, wirkt durch grelle Contraste zwischen kühnem Trotz und schelmischem Humor höchst pikant. Das Trio, im ersten Theil innig melodiös, enthält im zweiten Theil eine Sequenz durch die Tonarten C, Es, Ges-dur. an die man sich erst sehr gewöhnen muß, um nicht den natürlichen, einfachen Weg von C, C-moll, G-dur, ꝛc. vorzuziehen, der in diesem Zusommenhang vielleicht ebensoviel sagt, als jener. Das Rondo endlich hat ein reizend naives Hauptthema, das in den verschiedenen Abschnitten ausgeschmückt wiederkehrt, man glaubt kaum, daß es von Schubert herrührt:



Ganz Schubert'sch dogegen sind die beiden Seitensätze, der erste keck und humoristisch, der zweite onsangs seelenvoll und melodisch, donn kühn und chevaleresk im Ton. Die contrapunktische Ausführung derselben könnte gedrängter sein. In technischer Beziehung ist diese Sonate reich on eigenthümlichen Zügen, die sich aber nicht alle aufzählen lassen; namentlich treten Unisonos in allen möglichen Formen auf, bald liegt eine, bald zwei Octoven zwischen den parallelen Stimmen; besonders interessant erscheint auch folgende Gestaltung:



Im zweiten Satz sind namentlich die Stellen eigenthümlich, wo das Hauptthema variirt wird. Das erste Mal wie von einer ersten Violine mit ganz kurzen Floskeln umspielt, welche nachher auch im Baß auftreten; das zweite Mal in dieser Weise:



ꝛc.

Im Trio erscheinen gefüllte Harmonien, die um schön zu klingen, äußerst sauber und weich gespielt werden müssen; manchmal ist der Klang vielleicht zu voll. Die Sonate ist ubrigens schwierig und verlangt nicht bloß sauberes, melodisches und kraftvolles Spiel, sondern vor Allem auch eine feine Accentuation im Ganzen wie im Einzelnen. —

Die Sonaten in Es-dur op. 122, und in H-dur op. 147, haben darin eine gewisse Verwandtschaft, daß beide so zu sagen zum Genus tenue gehören; ihre Stimmungen sind auch weniger charakteristisch als die der früheren, sie haben nicht das Pathos wie jene, auch nicht die Consequenz der Form, die Diktion ist größtentheils leichter und einfacher, die Modulation nicht so reich und auffallend — Alles Kennzeichen, daß wir es weniger mit bedeutenden, als mit liebenswürdigen Werken zu thun haben. — Der erste Satz der Es-dur-Sonate besteht aus drei Hauptelementen, van denen dos zweite vortrefflich als Polonaisenthema figuriren könnte. Die Durchführung des zweiten Theils behandelt merkwürdiger Weise kein Hauptmotiv, sandern eine ganz kurze Uebergangsfigur, die nur einmal dagewesen ist. In diesem lose zusammenhängenden Satz stört das nicht; man sieht daraus aber auch, daß Schubert nicht schablonenmäßig arbeitete. Das Andante (G-moll) führt eine reiche, elegische Grundstimmung aus, welche durch mannigfaltige, oft rasch hintereinander folgende Gegensätze bald gehoben, bald gemildert wird. Die drei Bestandtheile des Satzes wiederholen sich einfach, nur wird das zweite Mal das Hauptmotiv durch eine charakteristische, contrapunktische Figur umspielt. Der Satz hat zum Theil wahrhaft pompöse Clavierklänge. Menuett und Trio eigenthümlich pikant; dabei wunderbar innig, treuherzig und schlicht. — Das Finale ist an einigen Stellen wegen polyphoner Formen van peinlicher Schwierigkeit, bietet aber außer einer reizenden Walzermelodie, die ziemlich lebhaft an Weber erinnert, keinen besonderen geistigen Reiz, da die Motive nicht eben bedeutend, die Form aber etwas gedehnt ist. Gut gespielt klingt es aber

dennoch sehr anmuthig. — Die Sonate in H-dur beginnt zwar etwas stolz und prächtig, bald jedoch folgt eine anmuthig hüpfende Tanzweise, die schließlich in eine liebliche Gesangmelodie ausläuft. Im zweiten Theil wieder herrliche Clavierklänge! Das Andante hat eine ähnliche Form, wie das der Es-dur-Sonate; eine Liedmelodie, die im Verlauf figurirt wird; Gegenmotive in obligaten Baßmelodien nebst Begleitung, — am Schluß sehr originelle rhythmische Verschiebungen. Das Finale, wieder im Tanzrhythmus (³/₈), mit absichtlichen Trivialitäten vermischt, hat weniger Schwung als Originalität; es ist eine Caprice, die sich eher als Impromptü, denn als Sonatensatz betrachten läßt. Mit dem Titel Sonate darf man es hier nicht zu streng nehmen. —

Entschieden unbedeutend gegen die bisher genannten Sonaten sind die beiden in A-dur op. 120 und in A-moll op. 164. Erstere hat uns stets den Eindruck gemacht, als wäre sie ohne Inspiration gefertigt, weil sie nicht die blühende Frische und Lebendigkeit zeigt, die die übrigen haben, vielmehr ein eigentlich farbloses Gepräge aufweist. Aehnlich ist's mit den andern, die die meisten Reminiscenzen und Anklänge an andere Werke enthält, aus der das Thema des Andante sogar in eine andere Sonate, neu verarbeitet, übergegangen ist. Beide sind wohl auch am wenigsten bekannt.

Es bleiben nun außer einem Fragment op. 145, von dem wir, da wir seiner nicht habhaft werden konnten, leider nur sagen können, daß es sehr schön sein soll, — die 3 großen Sonaten übrig, die als Schubert's „allerletzte Composition" veröffentlicht und Schumann dedicirt worden sind. Sein Urtheil über sie ist charakteristisch. Er ist geneigt, sie für frühere Arbeiten Schubert's anzusehen. „Wie dem sei" fährt er dann fort, „so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders, als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resigniren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könnte es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich, rieselt es von Seite zu Seite wieder, hier und da durch einzelne heftigere Steigerungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Wohlgemuth und leicht und freundlich schließt er dann auch, als könne er Tags darauf vom Neuem beginnen" (vergl. v. Kreißle, S. 102. ff.) Es ist leicht zu sehen, daß diese Schilderung von der letzten (B-dur) der drei Sonaten hergenommen ist; sie bezeichnet aber im Allgemeinen den Charakter aller drei. Nur darf man nicht daraus schließen, als seien dieselben unbedeutender oder unreifer als die übrigen. Gerade das Gegentheil findet statt. Sie sind weit großartiger im Entwurf; der Stimmungsgehalt kommt viel mehr zur innerlichen Vertiefung; die Deduktion ist natürlicher, weil die Gegensätze nicht so schroff aufeinanderstoßen, sondern eine ruhigere Entwicklung stattfindet. Daß sie einfältiger wären in der Erfindung und weniger glänzend durch Neuheit kann man nur in gewissem Sinne sagen; auch ist die behauptete Allgemeinheit der musikalischen Gedanken etwas mißverständlich. Neu und eigenthümlich ist auch hier Alles, manches sogar einzig in seiner Art; — aber das ist unzweifelhaft, daß die Grundgedanken derselben größtentheils typischer sind, als die der früheren, weil sie im Allgemeinen eine feiner gegliederte Melodik, und daher eine intensivere und universalere Wirkung haben. Der vorwiegende tiefe Ernst, der es nie zu leidenschaftlichen Extremen kommen läßt, giebt diesen Sonaten eine Reife und Gediegenheit, ein inneres Ebenmaß und eine überzeugende Wahrheit, wie wir unsrerseits sie in den früheren nicht zu finden vermögen. Läßt Schubert dort häufig genug seinen Launen und seinem Uebermuth, seinen Leidenschaften und Schmerzen vollkommen die Zügel schießen, so wirkt dagegen die männliche Selbstbeherrschung, die uns hier entgegentritt zwar weniger pikant, aber um so tiefer und nachhaltiger. Die Ausspinnung der Grundgedanken geschieht durch so reiche und bedeutende Combinationen, daß der Verlauf im Ganzen stets viel großartiger erscheint als früher. Dies gilt allerdings von Nr. 1 und 3 (C-moll und B-dur) mehr als von Nr. 2 (A-dur), in welcher der erste und letzte Satz gegen die beiden mittleren zurückstehen. Dies mag seinen Grund darin haben, daß im ersten viel Figurenwerk, viele rhythmische Monotonie, weniger abgerundete Melodik herrscht und daß im letzten Satz das Hauptmotiv zu vielfach wiederholt wird. Auch das Mittelstück des Adagio, vielleicht ein unicum in der ganzen Musik verstehen wir nicht recht. Nr. 1 und 3 dagegen halten wir für die reifsten Produkte Schuberts auf diesem Gebiete. In Nr. 1 ist besonders der zweite Theil des ersten Satzes ganz originell; man fragt sich, wo plötzlich die neuen Motive herkommen, die hier durchgeführt werden; die Stelle ist vielleicht auch ganz einzig in ihrer Art, namentlich die Verwendung chromatischer Intervalle und Gänge. Im Adagio klingt besonders der Schluß mit den breiten Harmonien und der Melodie im Alt ausgezeichnet schön. Das Finale dürfte nächst dem F-moll Impromptu das vorzüglichste zweihändige Clavierstück Schubert's sein. Es ist wieder ungarisch im Charakter, leidenschaftlich und aufgeregt, aber in der Form vollendet einheitlich, consequent und schlagend, großartig und kühn in den Melodien und Harmonien. man könnte es für einen Symphoniensatz halten. — Nr. 3 endlich in B-dur hat eine so wundervolle ergreifende Grundstimmung wie keine der übrigen Sonaten; sie steht in poetischer Beziehung mit der G-dur-Phantasie ziemlich isolirt; alle übrigen Sonaten haben ein reiches dramatisches Leben: diese beiden sind reine lyrische Ergüsse und ein jeder in seiner Art vollendet. Die tiefe Ruhe und Verklärung, welche dieses herrliche Stück athmet, erscheint fast wie aus einem besonderen Lichtblick seiner Seele hervorgegangen. Alles leidenschaftliche Gähren hat sich gestillt, alles unruhige Sehnen und Ringen ist beschwichtigt — es ist als wollte uns Schubert kein getrübtes, sondern ein reines verklärtes Bild seines Innern zurücklassen. Das Ganze ist ein fortlaufender Gesang, es rieselt in Wahrheit von Melodien, als könnten sie gar kein Ende nehmen. Ueber jede Schilderung erhaben ist das Adagio; mag man seine Stimmung oder seinen Wohlaut in's Auge fassen. Ernst stimmende Andacht bildet den Grundton. Fröhlich und heiter sind die beiden letzten Sätze, aber auch in ihnen herrscht ein wundervolles Ebenmaß der Stimmung; es zieht sich, wenn auch leise, ein Ton vom ersten Satz her auch durch sie hindurch, der keine überschäumende Lebensfrische, keinen sprudelnden Humor mehr aufkommen läßt; nur hin und wieder bricht die alte Kühnheit Schubert'scher Phantasie glänzend durch, aber mehr männlich energisch und fest als jugendlich übermüthig. — So ist denn nach unserm Dafürhalten diese Sonate die reifste, tiefste und vollendetste unter allen. —

Blicken wir nun noch einmal ganz kurz auf das Gesagte zurück, so hat sich ergeben, daß Schubert die kleinen Formen mit voller Meisterschaft handhabt; daß ihm aber die Sonatenform im Allgemeinen eine Fessel ist, die er entweder sprengt oder der er sich wenigstens nur bei spezifisch lyrischen Stoffen wahrhaft lebendig anzuschmiegen weiß. Dem geistigen Inhalte nach sind dagegen die meisten Sonaten sehr bedeutend, zum Theil großartig und erhaben. Ueberall trat der Reichthum musikalischer Schöpferkraft aufs Glänzendste hervor. Die Claviertechnik zeigte sich in der mannigfachsten Beziehung bereichert und vervollkommnet. Dürfen wir diesen Andeutungen, die keinen Anspruch weder auf Vollständigkeit noch auf Gründlichkeit machen, noch einen Wunsch beifügen, so ist's der, daß unsere Claviervirtuosen auch Schubert'sche Clavierwerke in ihre Programme aufnehmen möchten. —

Es werden nun zunächst die kleineren 4händigen Werke Schubert's in Betracht kommen.

(Die Fortsetzung folgt in einer der nächsten Nummern.)

# Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Fortsetzung.)

Während ich im Vorigen nachgewiesen zu haben glaube, daß in den Schulen für Gesang, Pianoforte und Composition jener Zusammenhang nicht vorhanden ist, der meines Erachtens gerade den *Werth* einer Schule ausmacht, kann ich freilich nicht umhin anzuerkennen, daß derselbe Vorwurf gegenüber den Klassen für Streich- und Blas-Instrumente nicht erhoben werden kann. Bei den Letzteren wie auch beim Violoncell und Contrabaß ertheilt ein und derselbe Lehrer vom Anfang bis zum Ende den Unterricht, und somit können hier Uebelstände gar nicht zu Tag treten, die allerdings bei disparaten Lehrkräften dort auftreten müssen, wo nicht *eine* starke Hand das Ganze leitet. In Betreff der drei Klassen für die Violine, welche drei verschiedenen Persönlichkeiten anvertraut sind, wirkt dagegen *der* Umstand günstig ein, daß Vater, Sohn und ehemaliger Schüler (die Herren Georg Hellmesberger, Josef Hellmesberger und Prof. Heißler) in ziemlich gleicher Methode vorgehen, wenigstens was die Hauptpunkte der Technik und der Behandlung des Instruments betrifft, weniger vielleicht in Hinsicht pädagogischer Ansichten. Diese Klassen würden immerhin ganz erfreuliche Resultate erzielen können, wenn weniger Willkühr herrschte in Betreff der Aufnahme der Zöglinge und ihrer Ueberweisung in eine bestimmte Klasse,*) — wenn ferner ein obligater Unterricht in Theorie und anderen wissenschaftlichen und humanitären Gegenständen den jungen Leuten zu Hilfe käme, — wenn endlich eine vermehrte Stundenzahl und eine verminderte Ueberfüllung dieser Klassen eine gediegenere weniger auf äußeren Glanz gerichtete Bildung ermöglichten. Was sonst noch zu wünschen bleibt, habe ich schon oft genug ausgesprochen — ohne Erfolg natürlich, weil man auf persönliche Eigenschaften stößt, deren Bewältigung wohl einer Direktion (oder noch eher einem Direktor), nicht aber der Kritik möglich ist. Dagegen erkenne ich mit Vergnügen an, daß Herr Carl Jordan meinen schon längst ausgesprochenen Wünschen, es möchte das Quartettspiel endlich eine Pflege finden, nunmehr auch beipflichtet und ihnen selbst eine warme Unterstützung zu Theil werden läßt. Möchte es nicht abermals bei — Worten bleiben!

Die Schulen für Violoncell, Contrabaß und Blasinstrumente sind von mir mehrfach anerkennend erwähnt worden und bei ihrer minderen Wichtigkeit in gewissem Sinne kann ich hier über manche berechtigte Bemerkung hinweggehen, die an anderem Ort freilich nicht verschwiegen werden dürfte. Nur Eins erlaube ich mir hier noch auszusprechen: Abgesehen von der allgemeinen Nützlichkeit der Schulen für Blasinstrumente, halte ich dieselben auch in der Hinsicht keineswegs für schlechthin überflüssig, daß das dadurch ermöglichte Orchesterspiel den Zöglingen vielfachen nicht zu unterschätzenden Nutzen gewährt. Sofern es irgend möglich, würde auch ich daher im gegebenem Falle für ihre Aufrechterhaltung bemüht sein, nur dürfte es nicht auf Kosten anderer und wichtigerer Zwecke des Conservatoriums geschehen. Ich bin auch überzeugt, daß am Wiener Conservatorium, wenn es gut organisirt und geleitet wird, durch die anderen Klassen soviel Schulgeld eingehen müßte, um den durch diese minder lukrativen, ja sogar Geld *verzehrenden* Klassen entstehenden Ausfall decken zu können.

Ich komme jetzt noch einmal eingehender auf den Punkt der „Leitung" des Conservatoriums zu sprechen, da ich ganz direkt dazu aufgefordert worden bin, und weil meine Anschauungen hierüber am entschiedensten von denen des Herrn C. J. abzuweichen scheinen. Seine Argumentation besteht kurz zusammengefaßt darin, daß er behauptet, die Gegner des jetzigen Systems wollten an der Spitze des Instituts „einen Fachmann, der es *despotisch* leite", — dann darin, daß er die Leitung in zwei abgesonderte Dinge trennt, in die künstlerische einer-, und in die administrativ-disciplinarische andrerseits; daß er ferner nachzuweisen sucht, diese letztere werde „viel besser von Nicht-Fachmännern besorgt"; und daß er endlich findet, die rein künstlerische Leitung durch einen Fachmann werde allemal illusorisch bleiben, denn entweder werde der Direktor die ihm natürlicherweise zufallenden Attributionen nicht ausüben, oder es werde kein guter selbständiger Professor es aushalten. Mein Gegner kennt also nur zwei Dinge, Despotie oder allgemeine Deroute. Von einem möglichen Mittelweg will er kurzweg nichts wissen, er erklärt ihn etwas doktrinär für eine reine Unmöglichkeit. Das heißt nun ungefähr ebenso viel, als wenn Jemand sagen würde, es giebt nur zwei Staatszustände: den despotisch-monarchischen und den anarchisch-revolutionären. Mir schwebt aber dennoch ein möglicher Mittelzustand vor, nämlich der, wo der Direktor durch das allgemeine Vertrauen auf seine Kenntnisse und strenge Rechtlichkeit getragen, zugleich allerdings gefürchtet, aber auch wieder um jener Eigenschaften willen hoch geschätzt, und seiner sonst humanen und herzlichen Eigenschaften wegen geliebt wird. Durch welche Beweisführung gelangt aber Herr C. J. zu jenem schroffen aut-aut? Er sagt (S. 695): „Ein wirklicher artistischer Leiter hätte also jedem einzelnen Professor den Weg vorzuschreiben, den er gehen, und auch die Art und Weise, wie er ihn gehen soll. Er würde die verschiedenen Methoden zu bestimmen haben, nach welchen der Unterricht zu ertheilen wäre, er würde die Zeit bestimmen, welche jedem Gegenstande und jedem Schüler zu widmen wäre. Mit einem Wort, er würde den ganzen Unterricht persönlich, nur mit Hilfe seiner Untergebenen, der Professoren, leiten". Diese Darstellung und Beweisführung ist übertrieben und keineswegs stichhaltig. Wenn der Direktor Ziele und den einzuschlagenden Weg theils feststellt, theils mit den Professoren *vereinbart*, so liegt darin noch bei Weitem keine „persönliche Leitung mit Hilfe *Untergebener*." Wie ich mir einen Direktor denke, so ist seine Hauptaufgabe, dafür zu sorgen, daß die Professoren nicht die Zwecke und Zielpunkte der Anstalt aus den Augen verlieren, überhaupt durch seine moralische Ueberlegenheit alles methodisch Nachtheilige, den gesunden natürlichen Fortgang des Unterrichts Störende zu beseitigen. Wahl und Feststellung der betreffenden Methoden ist insofern *seine* Sache. Die Professoren, mit seiner Energie und gewichtigen Stimme in der Direktion bekannt, würden das Möglichste thun, um seine Zufriedenheit und seine Unterstützung zu gewinnen. Trotzköpfe unter ihnen, die keine Raison annehmen, sich den allgemeinen Forderungen der Anstalt nicht fügen wollten, etwa einen vorwiegend virtuosen Standpunkt einnehmen und auch den Zöglingen einpflanzen würden, könnten allerdings mit ihm in ernstliche Collision kommen. In solchen Fällen ist die Direktion da, um nach Anhörung beider Parteien in dem einen Falle entweder den störrigen Professor zu seiner Pflicht zu führen, oder zu entlassen; — im andern Falle, wenn das Vorgehen des Direktors nicht gut geheißen würde, hätte dieser selbst die Folgen einer solchen Schlappe zu tragen, ja im äußersten Fall, wenn er bei seiner Meinung beharren wollte, bliebe ihm der Weg offen, seine Demission zu geben. Zu solchem Richteramte ist die Direktion, welche Beide anstellt und bezahlt, ohne Weiteres die berechtigtste moralische Person.

Des Direktors Amt wäre also außer der fachgemäßen Leitung des Unterrichts im Allgemeinen, der Prüfungen u. s. w. hauptsächlich: alle methodischen Verbesserungen, welche eine fortschreitende wissenschaftliche Erkenntniß auf die Oberfläche wirft, zu prüfen, und das Wahrhafte davon allmälig in der Schule einzuführen, natürlich im Einvernehmen mit den betreffenden Lehrern. Diese selbst sind meist viel zu sehr mit dem Täglichen angestrengt, um sich mit Zeitfragen eingehend zu beschäftigen. Andrerseits sind sie auch oft auf einen gewissen

*) Ueber diese „Zuweisungen" erfährt man die merkwürdigsten Dinge. Lehrer der oberen Klassen fischen sich nicht selten aus den unteren die hervorstechenden Talente heraus, um sie in der ihrigen bei Treibhaustemperatur vorwärts zu bringen und damit zu prunken, — auf Kosten natürlich der soliden naturgemäß vorschreitenden Entwicklung.

Lehrplan durch langjährige Gewohnheit oder irrige Anschauungen erpicht, und lassen ungerne davon. Der Direktor ist in solchen Fällen der Einzige, der durch Wissen und Stellung imponiren kann. Da den Professoren aber doch in der Regel daran liegt, sich in ihrer Stellung zu behaupten, so werden sie wohl nicht, wie Herr E. J. annimmt, sofort sich aus dem Staube machen. Uebrigens hinderte sie daran auch ihr Contrakt, den ich freilich nicht, wie es hier üblich, auf ein oder drei Jahre, mit dreimonatlicher Kündigung, sondern mindestens auf die Dauer des Curses (also etwa sechs Jahre) und ein- oder zweijährige Kündigungsfrist feststellen würde. Nie könnte und dürfte der Fall vorkommen, wie es hier zuweilen geschieht, daß ein Professor mitten im Curs entlassen wird, oder ohne ganz besondere Gründe selbst seine Schule im Stich läßt, oder daß in Folge der kurzen Kündigungsfrist eine befriedigende Wiederbesetzung der Stelle unmöglich, die Zöglinge aber auf den Sand gesetzt werden. Man darf es bei dieser Gelegenheit nicht verschweigen, daß so heftige Vorgänge, wie die bei uns oft vorkommenden, ein unsolides Licht auf die Anstalt werfen. Wie soll z. B. Jemand sein Kind aus weiter Ferne an das Wiener Conservatorium schicken, wenn er nicht sicher ist, ob es daselbst auch seine Studien werde ungestört vollenden können? Ich glaube nicht zu irren, wenn ich solchen ungeordneten Zuständen einen Theil der Schuld beimesse, daß so wenig auswärtige Zöglinge und aus besseren Häusern das Cons. besuchen, und immer nur die etwas leichtfertigen Wiener Kinder die Schwellen der Anstalt belagern.

Ich kehre noch einmal zu Herrn E. J. zurück. Derselbe stellt die Organisation getreu dar, wie sie jetzt ist.

Die Vermittlung zwischen dem Professor und der Direktion bildet demnach der betreffende „Inspektor", d. i. ein von der Direktion dazu designirtes Direktions- oder Gesellschaftsmitglied, also ein Musikfreund, mit Umgehung des sogenannten artistischen Direktors. Man kann eine solche Vermittlung in rein administrativ-disciplinarischen Angelegenheiten wohl gelten lassen. Aber in künstlerischen Dingen? Man sagt, in solche habe sich der Inspektor nicht zu mischen. Damit betrügt man sich jedoch nur selber, denn das betreffende Direktionsmitglied wird in den Sitzungen, wenn, was nicht ausbleiben kann, auf Spezialitäten die Rede kommt, bei dem besten Willen nicht vermeiden können, seine Meinung wohl oder übel auszusprechen, während die artistischen Direktoren sich mit Recht hinter ihre Unberufenheit und Unbekanntschaft mit den Details der betreffenden Schule verstecken werden. Demnach spricht also jedes Direktionsmitglied (weil jedem eine oder mehrere Klassen zur Inspektion übergeben sind) darein, und — wo viele Köpfe, da ist — nicht immer, wie das Sprichwort undeutlich sagt viel Sinn, sondern viel Meinung.

Man sagt, die beiden artistischen Direktoren wären bei den Sitzungen zugegen, und ihre sachlichen Bemerkungen müßten begreiflich maßgebend sein. Ich erlaube mir, das Letztere zu bezweifeln. Wo abgestimmt wird, entscheidet die Majorität, und wenn es sich schon fragt, ob die beiden Herren artistischen Direktoren untereinander immer einig sind, so wird, — bei dem Umstande, daß sie selbst, anderweitig viel beschäftigt, und weder berufen noch gesonnen die Schulen während des Jahres zu besuchen, nicht immer so au fait der Sache sein dürften wie der „Referent" des Conservatoriums, oder gar der „Inspektor" der betreffenden Klasse, — jenes maßgebende „Muß" schwerlich immer Berücksichtigung finden. Die Geschichte der Marchesi'schen Gesangsklasse, die sicherlich noch heute fort florirte, wenn die Frau Professorin ihren Platz hätte behaupten wollen, kann hierfür als deutlicher Beweis gelten. Unserer Ueberzeugung nach, ordnet sich ein wirklich ehrlicher und tüchtiger Lehrer, dem es um die Sache zu thun ist, lieber einem Künstler unter, den er achten muß, und mit dem er über die Dinge eingehend sprechen kann, als einem halbwissenden Dilettanten, der wohl manchmal so verständig sein kann, in Dinge nicht d'rein zu reden, die er nicht hinlänglich versteht, es aber faktisch nicht immer ist. Die gegenwärtige Organisation giebt nicht die mindeste Bürgschaft für eine solche Zurückhaltung, im Gegentheil, sie provocirt die Einmischung dadurch, daß von dem Thatbestande gerade nur der referirende oder inspicirende Nicht-Fachmann unterrichtet ist, und daß dieser ebendadurch und durch dialektische Gewandtheit die richtigere Meinung des Fachmannes momentan niederzuschlagen vermag.

Dazu kommt die Stellung der Kritik, welche thatsächlich Niemandem gegenüber steht, den sie als verantwortlich betrachten kann. Den einzelnen Lehrer kann sie nicht für Fehler zur Rechenschaft ziehen, die in der Organisation liegen, den artistischen Direktor nicht, denn dieser ist blos ein Strohmann, die Direktion nicht, weil diese ihrer Natur nach außer und über den Partheien steht, — es ist ungefähr dasselbe, wie wenn im constitutionellen Leben kein Minister in seiner Branche ansechtbar wäre, wie wenn die politische Presse oder die Landesvertretung nicht wüßte, welchen Minister sie in einem gegebenen Fall interpelliren oder anklagen soll.

Für mich giebt es in der That nur zwei denkbare Möglichkeiten für eine rationelle Conservatoriumsleitung: entweder eine Commission aus Fachmännern, oder einen wirklichen Conservatoriumsdirektor. Die erstere würde in dem Falle den Vorzug verdienen, als man thatsächlich entweder die Mittel nicht auftreiben könnte, einen Direktor anständig zu besolden, oder wenn man, was aber ganz und gar undenkbar ist, den rechten Mann nicht finden sollte, der solcher Stelle gewachsen wäre.

Allein die collegialische Behandlung hat, wie ich bei hundert Fällen beobachtet habe, sehr große Schattenseiten. Ungleich organisirte Naturen pflegen sich bei gemeinschaftlichen Berathungen zuerst aneinander zu reiben, dann gewinnt die größere Schlauheit der Einen das Uebergewicht über die ehrliche Meinung der Andern; endlich werden Compromisse geschlossen, die in der Regel auf Herstellung des äußern Scheines der Uebereinstimmung hinauslaufen, und die eigentlichen Fragen ungelöst lassen, wenn nicht gar ein Hin- und Herzerren der Anstalt, ein Schaukelsystem oder eine leidige Allerweltsdienerei Platz greift. — Ein verantwortlicher Direktor mit gehöriger Machtvollkommenheit ausgerüstet, aber auch wieder durch eine zweckmäßige Instruktion gebunden, das ist meiner Ansicht nach das Einzige, was eine dauernd günstige Gestaltung eines Conservatoriums verbürgen kann, vorausgesetzt natürlich, daß die ihn erwählende Verwaltung oder Direktion Intelligenz und Gesinnung genug besitzt, um sich bei der Wahl desselben von keinen andern Gesichtspunkten leiten zu lassen, als von der Tüchtigkeit, von der erprobten Charakterfestigkeit und uneigennützigen Kunstliebe des Mannes.

Die Kosten, welche die anständige Dotation einer derartigen Stelle verursachen würde, kommen meines Erachtens kaum in Betracht gegenüber den Vortheilen, dem Renommé und daher auch dem besseren Besuch der Anstalt von Seite Solcher, die ein anständiges Schulgeld zu bezahlen im Stande sind. Jetzt, wo Wien seinen alten Glanz als Musikstadt zurückerobert, wo man so viel gute Musik zu hören Gelegenheit hat, wo sogar für die Bekanntschaft mit der älteren Musik durch zweckmäßige Aufführungen gesorgt wird, jetzt, sage ich, ist Wien wieder für das aufstrebende Talent ein ganz anziehender Ort geworden; das Conservatorium hätte hier nur mehr eine noch bestehende Lücke auszufüllen.

In der nächsten Nummer werde ich mich schließlich mit den Mitteln des Conservatoriums beschäftigen, und nach einmal klar und bündig jene Forderungen zusammenstellen, die vom Standpunkt dieser Zeitung und einer vorgeschrittenen Zeit an das Conservatorium gestellt werden müssen.

(Schluß folgt.)

## Kritische Revüe

### a) Instrumentalmusik.

Grand Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle composé par Henri Stiehl. (Warum der französische Titel?). — op. 40. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

v. Br. Keine Entdeckungsreise nach neuen, unbekannten Welttheilen, sondern eine Spazierfahrt durch Landschaften, deren Anblick uns nicht eben frappirt, aber doch anmuthet und auf den wir den Autor daher gerne begleiten. Er besitzt kein bahnbrechendes Genie, dafür aber unbestrittenes Talent, sein Werk hat nur geringe Tiefe und blendet nicht durch besondere Originalität, aber es erfreut durch harmonische, mehr als oberflächliche Bildung und im Finale, das sich am meisten durch Eigenthümlichkeit der Erfindung auszeichnet, blitzt sogar ein keckerer, frischerer Geist auf, der uns immer erfreulicher ist, als erzwungene, mystische, künstlich crystallirte Schein-Tiefe. Das Werk verdient in den Kreisen, für die es bestimmt ist, bekannt zu werden.

Zweite große Sonate für Pianoforte und Violine, comp. von Joachim Raff. op. 78. — Verlag von J. Schuberth in Leipzig.

Wer die Kunst lernen will, aus winzigen und auch nicht originellen Motiven durch Ziehen und Dehnen, Strecken und Recken endlich eine große Sonate fertig zu bekommen, der konn diese Sonate mit Nutzen studieren, sie liefert ein umfangreiches Beispiel dafür. Das Scherzo ist das einzige Stück dieses mit aller Anstrengung weit ausgesponnenen Werkes, welches uns einiges Interesse abgewann, und in dem etwas von jenem künstlichen Humor zu verspüren ist, der Raff's Productionen zuweilen charakterisirt. In den andern Sätzen schwingt die Phrase gänzlich unbeschränkt den Scepter, und die überströmende Empfindung, welche sie zur Schau tragen, will nicht viel bedeuten; es ist um einen schon öfter gebrauchten Vergleich zu wiederholen, Rauch ohne Flamme. Das mag sogar subjektiv alles wahr sein, aber es fehlt die objektive Ueberzeugungskraft.

Sextett, comp. für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle von Joh. Brahms. op. 18. — Verlag von N. Simrock in Bonn.

Der plötzliche totale Umschwung, welcher sich in dem Gemüth unseres jungen Componisten vollzogen zu haben scheint, ist in der That bemerkenswerth. Er flötet nur noch auf dem Hirtenrohr und seine Musik fließt sanft dahin, wie eine Geßner'sche Idylle. Wie großen Antheil an diesem raschen Wechsel die Natur, wie vielen die Reflexion haben mag, wollen wir vorläufig nicht entscheiden, jedenfalls aber gratuliren wir ihm dazu; wenn sich nun die beiden Strömungen allmählich mischen, so kann es einen gesunden, kräftigen Wein geben. Im Augenblick ist Brahms sogar um ein Paar Schritte weiter hinter die Linie zurückgetreten, auf welcher wir eine feuchtbringende Verschmelzung der älteren und neueren Kunst für möglich halten. In dem menuettartigen Scherzo z. B. und vollends im Trio tritt die Absicht, recht einfach, ja naiv zu sein, etwas zu augenscheinlich hervor. Dem sehr anmuthigen ersten Satz (Allegro ma non troppo, $^3/_4$, B-dur) geben wir entschieden den Vorzug vor allen übrigen. Den Andantesatz bildet ein etwas à la hongroise gefärbtes Thema mit Variationen ($^2/_4$ D-moll), die aber, ein wenig zu ängstlich das Thema umspielend, weit hinter den Variationen, welche Brahms früher geschrieben, zurückstehen. Dem freundlichen Rondo-Finale (Allegretto grazioso) möchte man eine etwas concisere Form wünschen. Was sonst über das, der Aufmerksamkeit der Musikfreunde sehr zu empfehlende Werk zu sagen wäre, möge einer späteren ausführlicheren Analyse vorbehalten bleiben. Nur das Eine bemerken wir noch, daß Brahms von den von ihm gewählten Darstellungsmitteln einen sehr feinsinnigen Gebrauch macht und seinem Werke, dessen Kenntniß man sich auch aus dem gleichzeitig erschienenen vierhändigen Clavierarrangement verschaffen kann, ohne es zu überladen, ein sehr vollsaftiges Colorit gegeben hat.

### b) Vocalmusik.

Requiem, comp. von N. Jomelli. Clavierauszug von J. M. Clasing. — Verlag von Aug. Cranz in Hamburg.

Wir zeigen diese Ausgabe des Jomelli'schen Requiems an, damit wo möglich Diejenigen, welche diese Publikation zunächst angeht, Kenntniß von der Existenz derselben erhalten. Was das Werk selbst angeht, so wollen wir nicht leugnen, daß es uns, obwohl wir es mit aller Pietät auf uns wirken ließen, beträchtlich gelangweilt hat, und daß wir es keineswegs den ewigen Produkten dieser Gattung beizuzählen vermögen; aber damit wollen wir nicht das Verdienstliche des Unternehmens selbst in Abrede stellen, für welche vielmehr Literaturforscher und musikalische Vereine Herrn Clasing und der Verlagshandlung gerne zu Dank verpflichtet sein mögen.

Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Comp. von H. Boenicke. op. 8. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Vier Lieder, comp. von Max Bruch. op. 18. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Lieder von Bruch erheben sich nicht im Geringsten über ein sehr gewöhnliches Niveau. Die Gedichte (von Bone und Geibel) gehören ganz jener Gattung seichter, trivialer Lyrik an, von der man wünschen könnte, daß sie einmal durch eine allgemeine Sündfluth vom Erdboden weggespült würde. Durch die Kunst des Componisten sind sie in keine höhere Sphäre gehoben worden, und so wiegen sie denn viel zu leicht, um sich über Wasser zu erhalten.

Etwas höher stehen die Lieder von Boenicke, aber von den Gedichten, welche er illustrirt hat, sind doch auch das erste und dritte (von Helene, Herzogin von Orleans, und Geibel) zu unbedeutend, als daß, wenn der Componist nicht Genie oder tiefere Naturkraft besaß, etwas Ernstes daraus hätte werden können. In Nr. 2, Göthe's rastlose Liebe, ist der Ton im Allgemeinen recht gut getroffen, aber der seltsam steife Baß im Anfang verdirbt das Ganze; auch ist das Gedicht nach Schubert nicht gut mehr zu componiren.

Lieder, comp. von F. Wüllner. op. 5. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Sechs Gesänge, comp. von demselben. op. 8. — Derselbe Verlag.

Vier Lieder, comp. von demselben. op. 7. — Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Es ist kein Zug in diesen Produktionen, der sie von der Menge, unstreitbar mehr oder minder begabter musikalischer Lyriker unserer Zeit wesentlich unterschiede, und ihnen einen besonderen Stempel aufdrückte. Am schwächsten erscheinen uns die nach Mirza-Schaffy-Bodenstedt'schen Gedichten componirten Gesänge op. 8., mit deren weichlich verschwimmendem, freilich dem Character der Gedichte analogen Ausdruck wir uns wenig befreunden können. Dagegen enthält op. 5 zwei sehr hübsche Stücke, nämlich das „niedliche Bräutlein meiner Seele" (nach dem Spanischen von Paul Heise) und das tief melancholische, aber wahr empfundene und vom Componisten fein aufgefaßte „Zu Boden sinkt von meinen Tagen" von Hermann Lingg. Aus op. 7 möchten wir noch besonders „Verborgenheit" von Mörike hervorheben, ein Lied, das, wie es vom Herzen kam, zu Herzen dringt.

Die Tochter Jephta's (nach Byron) ist das einzige Stück in diesen drei Heften, welches aus dem Kreis der ganz individuellen Lyrik heraustritt, es befriedigt im musikalischen Ausdruck, ohne tiefer zu fesseln.

Lieder, (für Alt- oder Baßstimme) comp. von Gust. Luther. Zwei Hefte op. 6 und 7. — Verlag von Bote und Bock in Berlin.

Der Componist scheint nicht von dem kühnen Geist beseelt, an welchen seine Name erinnert. Seine Lieder gehören in die

Kategorie, welche Reißmann kürzlich in seiner Abhandlung über das Lied sehr treffend als noblen Bänkelgesang bezeichnete, nur daß er manchmal sogar sehr stark in's Ignoble fällt, z. B. am Schluß des Nr. 4 in op. 7.

## Locales.

(Philharmonisches Concert. Remenyi. Quartett.)

8. B. Das erste philharmonische Concert des zweiten Cyklus brachte Mendelssohn's Ouvertüre zu „Meeresstille und glückliche Fahrt", ein Stück echtester und untadelhaftester Programmmusik, da wir uns dabei ebensowohl der schönen geistvollen Musik zu erfreuen haben, als wir uns auf ihren Wogen gerne und ohne Gefahr in das Reich anziehendster Erscheinungen des Naturlebens tragen lassen, und dabei die zutreffende Analogie der Töne bewundern. Ein Duett für Bariton und Baß aus Händel's „Israel" war dagegen zu contrastirend in Styl und Haltung, um hier seine volle Wirkung zu thun. Mozart's Serenade für Blasinstrumente, oder vielmehr 3 Sätze aus derselben, waren ferner eine durchaus willkommene Gabe, deren Finale durch seine Laune und Frische so viel Anklang fand, daß es zur Wiederholung begehrt wurde. Ob die Verstärkung des Basses durch einen Contrabaß zu rechtfertigen sei, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Die Ausbildung der Blasinstrumente in unserer Zeit bietet sicherlich andere, entsprechendere Tonfarben als den immer etwas holperig schnurrenden Geigenbaß. Den Schluß des sehr besuchten und mit voller Theilnahme des Publikums begleiteten Concerts bildete Beethovens A-Symphonie, deren Ausführung, wenn man von ein paar Versehen Einzelner absieht, eine durchaus treffliche war. Ueber die genommenen Tempi läßt sich streiten, namentlich darüber ob die Einleitung nicht etwas zu langsam, das erste Allegro und das Scherzo nicht all zu rasch genommen wurden. Doch können wir den in einer hiesigen Zeitung erhobenen Vorwurf über das Tempo des zweiten Satzes nicht unterschreiben. Den Charakter eines Trauermarsches hat das Stück allerdings, aber es erhält ihn nicht dadurch, daß man Beethoven's darüber geschriebenes Allegretto in ein Adagio verwandelt. Die langsam taktweise sich vorschiebenden Harmonien geben der Sache ohnehin jene Breite, welche der Charakter bedingt. Herrn Dessoff's Tempo war kein Allegretto, sondern ein ziemlich langsames Andante. Noch langsamer genommen würde es sowohl dem A-dur-Mittelsatz als den vorkommenden Sechszehnteln unserer Ueberzeugung nach einen unerträglich schleppenden Gang verleihen.

Von Herrn Remenyis vier Concerten, die meistens schwach besucht gewesen sein sollen, haben wir außer dem ersten nur noch das letzte gehört, weil er darin verschiedene Bach'sche Stücke (Bourrée und Double aus der H-moll-Sonate und die Chiaconne) spielte. Die Auffassung derselben war so, wie sie bei einem ungarischen Violinspieler, der sich viel mit Zigeunermusik abgibt, nicht anders sein kann: Hyper-phantastisch, übertrieben wild im Ausdruck, und nicht eigentlich musikalisch, noch weniger streng und groß. Wer Joachem solche Sachen spielen gehört hat, der weiß wie sie gespielt werden müssen, wenn der echt Bach'sche Geist sich offenbaren soll. — Frl. Erdey Róza, welche deutsche und ungarische Lieder sang, erwies sich als eine recht schätzenswerthe Dilettantin. Am besten sang sie, soweit wir das zu beurtheilen vermögen, das ungarische Lied; die deutschen Lieder litten an einer Schwerfälligkeit des Vortrags, die ihren Grund in falschem Tonansatz zu haben schien.

Im ersten abermals gut besuchten Quartett des 2. Cyklus gab man Cherubini's Es-Quartett, dessen Scherzo mit Recht so berühmt ist; dann spielte Herr Dreyschock die erst kürzlich in seinem eigenen Concert gebrachte G-dur-Sonate mit Violine op. 30 von Beethoven in seiner bekannten affektirt sentimentalen Weise, und zum Schluß wurde Beethoven's F-Quartett op. 135 trefflich ausgeführt. Beethovens „letzte Quartette" einmal einer gründlichen Besprechung zu unterziehen ist längst unsere Absicht und wir beschränken uns heute darauf zu bemerken, daß wir in Wien glücklicherweise durch Herrn Hellmesberger's Produktionen *) dahin gekommen sind, diese höchst werthvollen Schöpfungen oft und gerne zu hören, daß aber das Urtheil über die einzelnen Sätze noch keineswegs festgestellt ist, noch weniger der richtige Gesichtspunkt dabei in jener Weise eingenommen wird, wodurch ebensowohl dem Meister als den Forderungen der Kunst im Ganzen Gerechtigkeit widerfährt.

### Auflösung des in Nr. 5 aufgestellten Räthsels.

Der Componist der Sonate, aus welcher wir neulich den Anfang des Menuettes und Trios mittheilten, ist Niemand anderer als — Richard Wagner. Daß wir diese Mittheilung bloß im Sinne eines psychologischen Curiosums machen, brauchen wir nicht erst zu sagen. Die Kunst- und Kulturgeschichte hat jedenfalls dadurch, daß sich Wagner den Bahnen zuwendete, auf welchen er seither wandelt, mehr gewonnen, — und wäre es auch nur der zweideutige Gewinn einer — interessanten Erscheinung — als wenn er die Bahn verfolgt hätte, deren Spuren wir kürzlich durch Zufall aufdeckten. Die Sonate stammt aus Wagner's frühester Jugendzeit und ist bei Breitkopf und Härtel erschienen.

## Correspondenzen.

Elberfeld.

⌒ Die Ursache meines langen Schweigens ist, daß ich nicht so glücklich bin wie mein geehrter Carlsruher College, aus der Menge der musikalischen Erscheinungen nur die bedeutendsten hervorheben zu können. Im Gegentheil, man braucht hier beinahe eine Diogeneslaterne um gute Musik-Aufführungen zu finden, und näher zu beleuchten. Mein letzter Bericht schloß mit der Meldung, daß die italienische Operngesellschaft des Herrn Merelli erwartet wurde. Sie kam und übertraf alle Erwartungen. Auch abgesehen von den Leistungen der berühmten Signora Trebelli, waren auch die Leistungen der übrigen Mitglieder, namentlich die der Signora Lorini und des Baritonisten Tasti höchst ehrenwerth, und es that einem musikalischen Ohre wohl, wieder einmal singen zu hören, singen, ohne Nasen-, Gaumen- und Kehltöne, ohne Pressen und Stoßen. Die Gesellschaft gab in einer Woche fünf Vorstellungen: Barbier, Don Pasquale, Semiramis, Trovatore und am letzten Abend ein Pasticcio bestehend aus Scenen der Opern Belisar, Barbier und Semiramis, „und das war gut"; denn bei aller unserer Eingenommenheit für italienischen Gesang, fingen uns doch die immer wiederkehrenden Schnörkeleien, Cadenzen und Fiorituren bald an zu langweilen, denn ob Rossini, Donizetti, oder Verdi: überall erblickt man doch die Schablone. Da nun noch dazu die hiesige Schauspielergesellschaft die Chöre nicht sang, sondern schrie, und zwar in deutscher Sprache, so concentrirte sich unser ganzer Genuß auf den Vortrag der Arien, Duetten und Terzetten.

Am 9. Februar d. J. fand das letzte der vier Abonnementsconcerte statt, und brachte Hillers Loreley und Mendelssohns Athalia ziemlich ungenügend zur Aufführung; namentlich gingen die Chöre sehr schlecht. Fräulein Büschgens aus Crefeld sang die Sopransoli's, und hatte, so kurz nach der Trebelli, noch dazu als Anfängerin, einen schweren Stand. Obgleich im Besitz einer schönen Stimme, fehlt ihr vor allen Dingen richtiger Tonansatz, deutliche Aussprache, und Coloratur-Fertigkeit was sich namentlich in der Arie aus Titus sehr traurig documentirte. — Der Organist Herr van Eyken rüstete sich nun, zum Besten der Ueberschwemmten in Holland seine, auf den Musikfesten in Amsterdam, Rotterdam und Arnheim mit vielem Beifall aufgeführte Musik zum Trauerspiel Lucifer zur Aufführung zu bringen. Die Mitwirkung des Gesang-

*) Herr Hellmesberger hat uns für verschiedene freimüthige Bemerkungen in d. Bl. einstweilen eine Strafe von 6 fl auferlegt, indem er uns die bisher in üblicher Weise übermachten Redaktions-Freisitze verweigerte. Dies hindert uns natürlich nicht, über ein für unsere Stadt so wichtiges Unternehmen auch in Zukunft unpartheiisch und der Wahrheit gemäß zu berichten.

d. Red.

vereins wuede ihm zugesagt; vorher aber sollte noch ein Benefizconcert für den Musikdirektor Schornstein, und in der Charwoche noch eine Aufführung dee großen Matthäus-Passion von S. Bach, (schon vor Jahren einmal hier ausgeführt) stattfinden. Allein der Frühling kam, besagte Aufführungen blieben, ich weiß nicht aus welchen Gründen weg, und es gehörte wirklich Muth dazu, noch nach Ostern ein solches Werk einzustudiren. Doch es gelang. Die Proben wurden wöchentlich zweimal fleißig besucht, und am 4. Mai hatte van Eyken die Genugthuung sein Werk bei vollem Saale und mit gutem Erfolg aufgeführt zu sehen. Auch die zweite Symphonie von Beethoven ging ausgezeichnet.

Darauf wurden Apollo's Hallen geschlossen, und nur die kleine Zahl van Freunden der Kirchenmusik besuchte die Orgelvorträge des Herrn v. Eyken, wo Werke von Händel, Bach, Schumann, Mendelssohn, Ritter, u. s. w. vorgeführt wurden. Endlich fand am 19. October das erste Abonnementsconcert statt. Das Programm bestand aus Mendelssohn's Melusinen-Ouverture, Gade's Erlkönigs Tochter, Beethoven's Coriolan-Ouverture und Schumann's Sängers Fluch. Sie sehen daraus, daß man hier sehr für das Neue, wenn auch nicht für das Allerneueste ist. Indessen schien es mir doch, daß die romantische Richtung in den letzten zwei Concerten etwas zu stark vertreten war. Dazu kommt Mendelssohn (mit aller Ehrerbietung für sein großes Talent sei es gesagt), doch gar zu häufig var; binnen 1½ Jahr Paulus, Elias, Athalia, und zwar in 6 Concerten ist des Guten fast zu viel; besonders da sämmtliche Sachen dem Publikum nicht mehr neu waren. Die Aufführung von des „Sängers Fluch“ war auch sehr mangelhaft. Den 2. November gab Herr Musikdirektor Schornstein sein Benefizconcert, die Ouverturen zu Figaro und Faust von Spohr eröffneten und schlossen das Concert. Der Concertgeber spielte das G-dur Concert von Beethoven, die Variations serieuses von Mendelssohn, und ein Ronda von Hummel; als fertiger Clavierspieler excellirte er namentlich in der Composition seines Lehrers Hummel. Herr Remmentz aus Düsseldorf sang die Arie „Gott sei mir gnädig“ aus Paulus, und zwei Lieder von Schubert. Genannter Herr besitzt eine schöne Stimme, nur fehlt ihm noch die höhere geistige Auffassung.

Am 30. November und 1. December feierte der Gesangverein sein fünfzigjähriges Jubiläum, und da der neue Concertsaal auch eine Orgel besitzt, so hofften wir, an einem der beiden Festtage ein Händel'sches Oratorium nach der Originalpartitur zu hören. Dieser Wunsch wurde jedoch nicht erfüllt, sondern der erste Festtag brachte uns Haydn's Schöpfung in wohlgelungener Ausführung. Die Solo's wurden van 3 Mitgliedern der Mannheimer Oper, Frl. Rohn, Herrn Schlößer und Herrn Stepan gesungen, und zeichnete sich namentlich Frl. Rohn durch schöne Stimme, und gute, wenn auch nicht ganz vollendete Schule aus. Auch ließ die Auffassung der drei Solisten in diesem doch weltlichen Oratorium manchmal zu wünschen übrig, namentlich in den zarteren Stellen. Weil nun die Orgel auch so halb und halb fertig geworden war (böse Zungen wollen behaupten, daß man sich mehrere Register aus der Schwesterstadt Barmen geliehen hätte), so fand es Direktor Schornstein für nöthig, nicht nur bei den Worten „Es werde Licht“ die Orgel zu benützen, sondern auch fast sämmtliche Recitative damit begleiten zu lassen, was uns nicht gefallen konnte: Haydn hat auch sicher nicht daran gedacht, daß man seine Schöpfung einmal mit Orgel aufführen würde. Auch begleitete der Dirigent der Liedertafel Herr Weinbrenner meistens zu stark. Der zweite Tag brachte uns die 9. Symphonie von Beethoven, in für unsere Verhältnisse sehr guter Aufführung, namentlich was den ersten und vierten Satz betrifft; das Scherzo war dagegen viel zu langsam, und das Adagio wurde gedankenlos heruntergespielt; dann sangen die drei genannten Solisten ein Terzett aus Fidelio, ein Duett für Tenor und Baß aus Wilhelm Tell von Rossini sehr schön, und Frl. Rohn noch den unausstehlichen Walzer von Venzano. Aber der Held des Abends war Hr. Concertmeister Kömpel aus Hannover, der durch den Vortrag der Gesangsscene van Spohr das Publikum hinriß, und damit manchem Sänger als Muster dienen könnte. Für das zweite Stück, eine etwas veraltete Fantasie (ebenfalls van Spohr) hätte ich gern etwas Anderes gehört. Pietät gegen den geliebten Lehrer ist gut, braucht aber nicht zur Einseitigkeit zu führen. — Wie wir eben hören, wird in einem der nächsten Concerte Händels Josua zur Aufführung kommen.

## Nachrichten.

Am 5. Januar d. J. starb Hofrath und Professor Dr. Fröhlich in Würzburg, langjähriger und verdienstvoller Vorstand des dortigen Musikinstitutes.

Von Fr. Chrysander, dem Biographen Händel's sollen „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ erscheinen. Dem Vernehmen nach wird der erste Band gegen Ostern herauskommen.

Aus Berlin berichtet die Nat.-Ztg. über ein 4actiges Singspiel „die Mühlen Hexe“ von Emil Naumann, welches auf der Fr. Wilhelmstädtischen Bühne zur Aufführung kam. Den Text betreffend werden die Schablonenmenschen, die dürftigen, überaus abgenutzten Motive getadelt; — was die Musik betrifft so wird ihr große Klarheit und anspruchloseste Einfachheit der Anlage und Behandlung nachgerühmt, die jedoch bis zu übertriebener Enthaltsamkeit gehen. Naumann macht hier dem unsaubern Geist der modernen musikalischen Posse nicht die kleinste Concession und greift zu der Ausdrucksweise jener Periode zurück, in der das deutsche Singspiel noch durchaus auf dem Boden des nationalen Volksliedes stand. Ueber Naumann's musikalische Empfindung wird bemerkt, sie behelfe sich vielfach mit Gemeindegut.

### Wien.

Ein vom Orchesterverein der Ges. d. M. veranstalteter Gesellschaftsabend, welcher am 6. Februar stattfand, brachte folgende Musikstücke: Ouverture zur Iphigenie in Aulis von Gluck. Clavierconcert in B-dur von Beethoven, gespielt von Frl. Wittgenstein. Recitativ und Arie aus dem Messias von Händel dann Gesänge von Schubert und Schumann, gesungen von Frau J. Klaß. Ouverture zu den Hebriden von Mendelssohn. Symphonie in C-moll von S. Bagge (comp. 1845, im 4händigen Arr. gedruckt bei Schott in Mainz).

Die Direktion der Ges. d. M. hat einen Jahresbericht ausgegeben. Wir entnehmen demselben für heute nur die Notiz, daß die Einnahme des Conservatoriums im abgelaufenen Verwaltungsjahr 10,722 fl., die Ausgabe 8979 fl. betrug. Unter den Einnahmen ist das Schulgeld mit 5188 fl. angegeben.

Herr Ed. Pirkhert veranstaltete kürzlich zwei Prüfungsproduktionen, worin er die Zöglinge seiner Pianoforteschule in Vorträgen guter Musikstücke vorführte. Herrn Pirkhert's Eigenschaften und Verdienste als Lehrer sind übrigens hiesigen Lesern bekannt.

Als Pendant zur vorjährigen Concertaufführung der Schubert'schen Oper „Der häusliche Krieg“ beabsichtigt dem Vernehmen nach die Gesellschaft der Musikfreunde im März in ähnlicher Form abermals eine Schubert'sche Oper, u. z. „Alfons und Estrella“ vorzuführen, deren Originalpartitur (Autograph) sie zu erwerben erst kürzlich so glücklich war.

In der Karlskirche auf der Wieden kommen im ersten Semester d. J. folgende Kirchencompositionen zur Aufführung:

| | |
|---|---|
| Am 16. Februar. | Vocalmesse in D-moll (mit Orgelbegleit.) v. M. Haydn. |
| „ 23. „ | Vocalmesse in C (mit Orgelbegleitung) von Sigmund Ritter von Neukomm. |
| „ 2. März. | Vocalmesse in C (mit Orgelbegleitung) v. C. Riblinger. |
| „ 9. „ | Vocalmesse in A (doppelchörig) von C. Ett. |
| „ 16. „ | Vocalmesse in F (mit Orgelbegleitung) v. Jg. Lachner. |
| „ 23. „ | Vocalmesse von Th. L. de Vittoria. |
| „ 25. „ | Fest Maria Verkündigung. Messe in B (Nr. 1) von Josef Haydn. |
| „ 30. „ | Vocalmesse in F von Abbé J. G. Vogler. |
| „ 6. April. | Vocalmesse von Giovanni P. da Palestrina. |
| „ 13. „ | Vocalmesse in D-moll von Jos. Schnabel. |
| „ 16., 17. u. 18. | Um 4 Uhr Nachmittags werden die Lamentationen gesungen. |
| „ 19. April. | Um 4 Uhr Nachmittags zur heil. Auferstehungsfeier: Te Deum von J. Witassek. Regina coeli von L. Cherubini. |
| „ 20. „ | Ostersonntag. Messe in B (Nr. 6) von Jos. Haydn. |
| „ 21. „ | Ostermontag. Messe in C von Mich. Haydn. |
| „ 27. „ | Messe in B von Robert Führer († in Wien am 28. November 1861). |
| „ 4. Mai. | Messe in C (Nr. 4) von L. Cherubini. |
| „ 29. „ | Fest Christi Himmelfahrt. Messe in B v. J. N. Hummel. |
| „ 8. Juni. | Pfingstsonntag. Messe in D von V. Righini. |
| „ 9. „ | Pfingstmontag. Messe in D (Nr. 2) von L. Rotter. |
| „ 22. „ | Frohnleichnamsfeier. Messe in C (Nr. 1) v. C. Kempter. |
| „ 29. „ | Fest der heil. Apostel Petri und Pauli. Messe in E von Josef Schnabel. |

## Briefkasten der Redaktion.

C. B. in B. 1 fl. 50 kr. Oe. W. — D. in B. In Betreff der Lieder von D. ganz einverstanden.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 7. Wien, 15. Februar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Felix Mendelssohn-Bartholdy, in seinen „Reisebriefen.“

Von Wilhelm Wauer.

### I.

### Mendelssohn als Kunstcharakter.

Die „Reisebriefe“ Felix Mendelssohn-Bartholdy's sind in den Händen jedes gebildeten Musikers und Kunstfreundes eine der anziehendsten und ihrem innern Wesen nach befriedigendsten literarischen Erscheinungen der letzten Jahre. Der Jüngling Mendelssohn feiert in denselben seine persönliche Auferstehung und tritt vor uns hin in einer allseitigen geistigen Liebenswürdigkeit, die ihren Zauber auf die weitesten Kreise üben muß und nicht verfehlen kann, vielfach und mächtig zu einer gründlicheren Würdigung des Tondichters und einer eingehenderen Beschäftigung mit der historischen Bedeutung seines Künstlerthums anzuregen. Bereits haben sich viele der geachtetsten Organe der deutschen Presse über das Buch ausgesprochen und auf das hohe freudige Interesse hingewiesen, das diese privaten Mittheilungen aus der Feder des großen Künstlers und edlen, gebildeten und geistreichen Menschen zu erwecken geeignet sind (auch diese Blätter haben den Gegenstand ja schon berührt), doch ist das Thema ein viel zu wichtiges, als daß man nicht wünschen müßte, dasselbe nach allen Seiten hin in möglichst erschöpfender Weise behandelt zu sehen.

Die „Reisebriefe“ gewähren den reinsten Genuß durch die unvergleichliche Lebendigkeit und Frische ihrer Natur- und Menschenschilderungen, durch den in ihnen waltenden oft wahrhaft reizenden Humor, durch die in ihnen sich kundgebende tiefe Begeisterung für die ewigen Werke der Malerei und Dichtkunst, sowie überhaupt für alles Edle und Schöne, in welcher Gestalt es dem jungen Reisenden immer entgegentrete. Auf der anderen Seite fühlt sich dessen edel empfindendes Herz tief verletzt durch alle ihm auf seiner Bahn vorkommende und von seinem hellen Verstand sofort in ihrer ganzen Blöße erkannte Gemeinheit, Verkehrtheit und Hohlheit, die er dann oft nur in wenigen, aber immer treffenden Worten geißelt. Auf das wohlthuendste und in seiner Schönheit wahrhaft Hochachtung einflößend berührt ferner sein Verhältniß zu Eltern und Geschwistern, in welches die „Reisebriefe“ manchen interessanten Einblick gewähren, und dies ganz besonders in Fällen, wo er sich z. B. mit seinem übrigens um das Wohl des Sohnes stets treu besorgten Vater nicht in Uebereinstimmung befindet. Es ist daher beiläufig in der That unbegreiflich, wie der Referent der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in dieser Hinsicht die Briefe, mit Ausnahme derer an Fanny, „etwas Frostiges habend“ finden kann, wenigstens hat ganz gewiß selten ein junger Mann von 22 Jahren während eines, in jeder Hinsicht angenehmen zweijährigen Aufenthaltes in fremden Ländern, wo unausgesetzt die mächtigsten, geistbeschäftigendsten Eindrücke ihm zudrängen, während er außerdem mit eigenen bedeutenden Kunstschöpfungen beschäftigt ist, und natürlich alle unmittelbaren kleinen vertraulichen Familienbeziehungen vorübergehend in den Hintergrund treten müssen, Briefe in die Heimath geschrieben, in denen mehr Herzlichkeit und echt kindliche Pietät zu Tage tritt als hier.

Alles dieses soll uns jedoch bei dieser Gelegenheit nicht weiter in Anspruch nehmen; es ist der Kunstcharakter Mendelssohns, der Standpunkt, den derselbe den Fragen der Kunst, hier zunächst den sittlichen, gegenüber behauptet, welchen wir auf Grund der „Reisebriefe“ etwas heller zu beleuchten versuchen wollen. —

Als Grundzug von Mendelssohn's Wesen sei vor Allem hervorgehoben, daß dasselbe durchaus von deutschem Geist in ungetrübtester Reinheit erfüllt ist. Sowie er als Mensch auf Grund sittlicher Ueberzeugung überall freudig Partei nimmt für die Echtheit, Innerlichkeit und Sittlichkeit deutschen Wesens im Gegensatz zu der Scheinhaftigkeit, hohlen Aeußerlichkeit, Charakterlosigkeit und Frivolität der Welschen und Franzosen, und namentlich auch dem vaterlandsfeindlichen Treiben einzelner abtrünniger Söhne Deutschlands zürnt, ebenso steht er zu seiner Kunst mit echt deutscher Innerlichkeit im reinsten und wahrhaftigsten Herzensverhältniß. Sie ist ihm Ausfluß des innersten Seelenlebens, ihr gehört seine ganze Liebe und Begeisterung, sie ist sein Heiligthum, das er vor allen üblen Einflüssen hüten möchte, und das ihm durch jede Berührung nur aus äußeren Rücksichten entweiht wird. Das ist fast auf jeder Seite des Buches zu lesen, einige Citate mögen jedoch hier dazu dienen, diesen Charakter scharf hervortreten zu lassen. „Les Allemands traitent la musique comme une affaire d'état“ sagt Spontini, und „das Omen nehme ich an“ fügt Mendelssohn hinzu. Und als man in Italien auf Meyerbeer zu sprechen kam, und diesen nicht für einen Italiener rechnen wollte, weil die deutsche Schule ihm immerfort anklebe, äußert sich Mendelssohn: „Wir Deutschen sagen nun das Umgekehrte von ihm, und es muß fatal sein, sich so entre deux ohne Vaterland zu finden. Was mich betrifft, so bleibe ich bei der Fahne, die ist ehrenvoll genug!“

Tief fühlt er, wie die Musik gleich jeder Kunst nichts Zufälliges, Isolirtes ist, sondern dem Innersten der Menschheit entstammt, das Abbild ihres geistigen Wesens ist, und wer in der Kunst dem Gemeinen huldigt, damit ein verrätherisches Zeugniß ablegt von dem Stande seiner Herzensbildung. Er klagt über die Italiener: „Das Volk ist wohl innerlich angegriffen und zerstreut. Sie haben eine Religion und glauben sie nicht; sie haben einen Papst und Vorgesetzte und verlachen sie; sie haben eine glänzend helle Vorzeit, und sie steht ihnen fern; da ist es kein Wunder, wenn sie sich nicht an der Kunst erfreuen, wenn ihnen sogar alles Ernste gleichgiltig ist.“ — Das Libretto zu „Robert der Teufel“ nennt Mendelssohn

ganz unumwunden gemein und sagt darüber an einer Stelle u. A.: „Auf solch eine kalte berechnete Phantasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken, und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos, und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effect. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maßstab.“ Ueber Auber's Composition der Parisienne zürnt er: „Das halte ich für das Schlechteste, was er gemacht hat. Für ein großes Volk in der gewaltigsten Aufregung ein kleines, ganz kaltes Stückchen zu machen, gemein und läppisch, das war nur Auber im Stande. Der Refrain empört mich, so oft ich daran denke; es ist als ob Kinder mit einer Trommel spielen und dazu singen, nur etwas liederlicher. Die Worte taugen auch nichts; kleine Gegensätze und Pointen sind bei so etwas nicht angebracht. Aber die Musik mit ihrer Leere! Eine Marschmusik für Springer, und am Ende eine bloße elende Copie der Marseillaise! Das ist es nicht, was für die Zeit gehört; oder weh uns, wenn es das ist, was für die Zeit gehört! Die Marseillaise steht so weit über der Parisienne, wie Alles, was aus wahrer Begeisterung hervorgegangen ist, über dem steht, was für irgend etwas, und sei es selbst für Begeisterung, gemacht ist. Die wird nie Herz zum Herzen schaffen, weil es ihr nicht vom Herzen geht.“ — Welch köstliche Wuth über die trivialen Bemerkungen eines landsmännischen musikalischen Handwerkers, den er in Rom an Bunsen's Tafel traf! „O Herr Gott, ich wollte, ich wäre ein Franzos! Der Musiker sagte mir: „Die Musik muß man doch eigentlich alle Tage handhaben. Warum? antwortete ich darauf, und das setzte ihn in Verlegenheit. Er sprach alsogleich vom ernsten Streben; und wie doch Spohr gar kein ernstes Streben habe; wie er aber durch meine „Tu es Petrus“ ganz deutlich ein ernstes Streben habe durchschimmern sehen. Hät't' es einen Hasen bei Tisch gegeben, so hätt' ich ihn unterdessen aufgefressen; so mußt' ich Maccaroni dafür nehmen. Der Kerl hat aber ein Gütchen bei Frascati und ist eben im Begriff die Musik niederzulegen; wer doch auch schon so weit wäre?!“ —

Wahrhaft erhebende Beweise seiner reinen Künstlergesinnung liefern ganz besonders auch die Briefe an Ed. Devrient und Taubert. Der Referent der löblichen „Neuen Zeitschrift für Musik“ übergeht dieselben zwar als „nichts sonderlich Interessantes“ bietend, theils findet er darin nur Redensarten und Complimente. Das ist vom Standpunct jenes Blattes aus auch ganz natürlich gesprochen, denn es weht uns aus diesen Briefen ein so schöner Geist natürlicher Bescheidenheit, heiliger Ehrerbietung vor den großen Menschen entgegen, denen man nacheifern müsse, nicht sie herabsetzen; sie reden so schön von dem stillen, ruhigen Schaffen, unbesorgt um das Urtheil der Leute, den Ruhm und Erfolg („solange ich nicht gerade verhungere, solange ist es Pflicht zu schreiben, was und wie mir es ums Herz ist, und die Wirkung davon dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt“), daß jene Leutchen, deren künstlerisches Dasein größtentheils auf Selbstüberhebung und Lärmmacherei basirt ist, im eigenen Interesse solche Aeußerungen als uninteressant und unaufrichtig abfertigen und bei Seite schieben müssen, um den Contrast zwischen den beiderseitigen Gesinnungen einigermaßen zu vertuschen. Doch hilft das Mittelchen eben nicht viel, und Jedermann weiß, daß ja dort der Grundsatz mit unübertrefflicher Consequenz festgehalten und durchgeführt wird, „die großen Flammen auszupusten, damit die kleinen Talglichter ein wenig heller leuchten“.

Ruhe des künstlerischen Gewissens ist für unsern Tondichter der Hauptpunct, und wenn ihn nur nicht der Vorwurf trifft, die Ehre seiner geliebten Kunst durch Versäumniß der vollkommensten Ausbildung seiner Gaben und durch Mangel an Treue des innern Strebens gekränkt zu haben, so verlangt er gar nicht nach der Stellung eines musikalischen Columbus, am allerwenigsten, wenn er durch solche Prätensionen gegen das eigene Wesen unwahr werden müßte. Dieses will er in Treue und Wahrheit aussprechen und sich die Berechtigung dazu durch die immer fortgehende Bereicherung und Veredelung desselben verdienen. Wenn man ihm nur Wahrhaftigkeit zutraut, dann ist er zufrieden. Darin sucht er seine Ehre. Keine krankhafte Originalitäts- und Unsterblichkeitssucht frißt an seiner reinen Seele. „Haben meine geistlichen Musiken Aehnlichkeit mit Seb. Bach“, schreibt er an Devrient, „so kann ich nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.“ Welche tiefe Wahrhaftigkeit und natürliche, gesunde Bescheidenheit! Daher dann auch die aufrichtige Freude, wenn er, wie in Wilhelm Taubert, eine Künstlerseele gefunden zu haben glaubt, die auf der gleichen Bahn künstlerischer Wahrhaftigkeit wandelt, daher diese echte Liebenswürdigkeit des Umgangs bei aller entschiedenen Festigkeit und Klarheit seines Wollens und seiner Ansichten. Es floß alles aus seinem Innern, stand ihm daher auch ganz natürlich. Nirgends spricht er von sich und seinen bisherigen Leistungen anders als in der einfachsten, naivsten Weise, nirgends eine Spur von Wichtigthuerei und Gespreiztheit, von jener, „den Damen präsentirten Verzweiflung“ und „Genialität in Fraktur“, die ihn damals zu Rom an Berlioz recht unangenehm berührte. Von Schaffenslust war freilich seine Seele erfüllt, sonst hätte er eben kein Künstler sein und bleiben können. Wie ist er entzückt bei dem Gedanken, wenn es auch ihm einmal gegeben wäre, so himmlische Kunstwerke zu „liefern“, wie dies Schiller, nach einem Ausdruck Goethe's, einst zu thun vermocht hatte, und wie schön steht solche Begeisterung dem jugendlichen Schöpfer einer „Sommernachtstraum“-Ouverture, eines Octetts und mancher andern poesievollen Werke, deren Werth und Erfolge eine weniger edle Natur gar leicht schon längst auf den Abweg der Selbstgenügsamkeit und Selbstüberhebung hätten bringen können, eine Gefahr, der schon so viele begabte Geister gerade in ihren jungen Jahren zum Opfer gefallen sind. Seine Liebe galt eben nur der Kunst, um ihrer selbst willen, nicht als Mittel zur Befriedigung seiner Eigenliebe und seines Ehrgeizes, und fast nur um seinem Vater Freude zu machen, scheint er sich auch zu äußeren Schritten zu bequemen, die dazu dienen konnten, seinen Namen und seine Person allgemeiner ehrenvoll bekannt zu machen.

Aus Mendelssohn's, in den „Reisebriefen“ deutlich sich aussprechendem Charakter wird es nun auch vollkommen klar, daß er sich nur solchen künstlerischen Aufgaben widmen konnte, mit denen er sein innerstes Wesen in Einklang fühlte. Aeußere Veranlassung allein, ohne wahre Liebe zur Aufgabe, hat ihn niemals an den Arbeitstisch geführt. Gegen seine Ueberzeugung hat er nie gehandelt; was er schuf, kam ihm vom Herzen; sympathisiren konnte er nur mit dem Reinen in Ernst und Heiterkeit, und so mußte sich sein Geist natürlich mächtig angezogen fühlen durch die Stoffe, in denen uns die erhabenste und heiligste Reinheit entgegentritt, die biblischen, und was diesen verwandt ist. Luthers's geistliche Lieder beschäftigten ihn damals hauptsächlich, nachdem sie ihm, als ihm eine Ausgabe derselben in Wien zum Geschenk gemacht worden, „mit neuer Kraft entgegengetreten waren“; in spätern Jahren gestaltete er dann mit aller Kraft seiner Innerlichkeit jene großen Werke nach biblischen Unterlagen, die ihm so allgemeinen Eingang in die Herzen des für das Heilige empfänglichen Theils der gebildeten Nationen verschafft haben. Der Liederlichkeit und Frivolität gegenüber ward ihm schon damals immer „geistlich zu Muthe, und kam er sich wie ein Theolog vor“, für seinen alten Sebastian trägt er schwärmerische Verehrung, und dessen „Schmücke dich, o liebe Seele“, das er stets im Sinne hat, macht ihm „immer das Herz warm“. Die Oper

konnte seine Gedanken wohl fesseln, aber nur dann, wenn nichts zeitgemäß Frivoles von ihm verlangt würde. Wäre das, so „will ich Kirchenmusik schreiben." — Und so sehen wir in diesen „Reisebriefen" des Jünglings bereits deutlich vorausverkündigt, was der Mann gehalten, und alles das in der Sprache des Begriffs bestätigt, was uns die Sprache der Empfindung in Mendelssohn's Tonwerken von dem geistigen Wesen ihres Schöpfers schon in so beredter Weise mitgetheilt hat.

Echte innerliche Liebe und tiefe Auffassung der Kunst, ernstes Streben in Fleiß und Treue nach dem Höchsten, Reinheit und Wahrhaftigkeit der Gesinnung, klare Entschiedenheit des Geistes und edelste Anspruchslosigkeit — das sind die Eigenschaften Mendelssohn's, des Kunstcharakters. Wer könnte diesem höchste Ehren verweigern wollen! —

---

# Recensionen.

## Musikwissenschaftliche Werke.

**Franz Magnus Böhme. Das Oratorium. Eine historische Studie. Leipzig, bei Weber 1861.**

G. N. — Das unter diesem Titel erschienene Buch ist wiederum ein Beleg des besonders in der neueren Zeit hervortretenden Bestrebens, die Geschichte der Musik nach einzelnen Gebieten und Fächern zu bearbeiten. Der Gang, den der Verfasser in seinem etwa 70 Druckseiten umfassenden Buche nimmt, möge durch die folgende Angabe des Inhalts der einzelnen Kapitel veranschaulicht werden: — Begriff und Wesen des Oratoriums, — Pilgergesänge und geistliche Schauspiele des Mittelalters als Vorläufer des Oratoriums; Entstehung der Oratorien und des Namens „Oratorium" in Italien, sowie ihre Beschaffenheit um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter Philipp Neri; — weitere Entwickelung der Oratorienform in Italien, Einführung des Recitativs und der Arie, Beschreibung der zwei ältesten (?) Oratorien (L'anima e corpo von Emilio da Cavalieri um 1600, und S. Giovanni Battista von A. Stradella um 1676); — Ausbildung und Pflege der Oratorien in Deutschland und England; — älteste Spuren von deutschen Oratorien und Aufnahme von Oratorien in die evangelische Kirche; — Beschaffenheit der deutschen Passionsoratorien im 16. Jahrhundert (Reuchenthal, Stephani, Gallirulus, B. Gesius, Selneccer, A. Scandellus, Jak. Gallus, Vollius); — Das Oratorium unter Heinrich Schütz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; — das Oratorium unter Johann Sebastiani in Königsberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; — neue Oratorienform in Hamburg um 1700 (R. Keiser); — Blüthezeit des Oratoriums unter Bach und Händel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; — das Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (die Hasse-Graun'sche Periode — Ph. F. Bach, Homilius, Naumann, Schicht, Graun's „Tod Jesu"); — Aufschwung des weltlichen Oratoriums durch Josef Haydn um 1800 (die „Schöpfung" und „Jahreszeiten"); — Oratorien der neuern Zeit (Beethoven's „Christus am Oelberge", Friedrich Schneider's „Weltgericht", Bernhard Klein, Spohr, Mendelssohn, R. Schumann („der Rose Pilgerfahrt", „Paradies und Peri",) u. a. m. — Das letzte Kapitel enthält eine „Uebersicht sämmtlicher in Deutschland bekannt gewordener Oratorien nebst Angabe der Entstehungszeit und der Componisten."

Wenn wir uns nun über die Art, wie der Verfasser den angedeuteten Stoff behandelt hat, näher aussprechen sollen, so müssen wir hervorheben, daß namentlich die älteste Geschichte des Oratoriums anschaulich dargestellt und der Antheil, den die Deutschen an der Ausbildung desselben gehabt, mit Wärme beschrieben ist. Der Verfasser spricht sich über die Aufgabe, die er sich gestellt, selbst am klarsten aus. „Wir bescheiden uns (sagt er in der Einleitung) ein erschöpfendes Werk bringen zu wollen, meinen aber doch vielen Kunstfreunden einen kleinen Dienst zu erweisen, wenn wir hier die Resultate gründlicher Untersuchungen über Wesen und Geschichte des Oratoriums in einer kleinen Monographie niederlegen." Wir können jedoch auch bei diesem Standpunkte den Mangel einer nicht erschöpfenden Darstellung in den merklichen Lücken, welche das vorliegende Werk in seinem geschichtlichen Gange bietet, nicht übersehen. Es sind das Lücken von wesentlich eingreifender Art. Es sind Erscheinungen übergangen, welche, wie die Glieder einer Kette, namentlich in der Geschichte des musikalischen Ausbaues und der Entwickelung des Oratoriums von größtem Einfluß sind. Wir nennen hier beispielsweise: Carissimi, Antonio Lotti und Alessandro Scarlatti. Der Name Carissimi kommt in dem vorliegenden Buche gar nicht vor; wir haben von ihm die Oratorien: „Jephta", „Judicium Salomonis" und „Judicium novissimum". Auch den Namen Lotti's suchen wir vergebens; von ihm haben wir das Oratorium „Il voto crudele" (Jephta) vom Jahre 1712. A. Scarlatti wird nur genannt (S. 23), nicht aber sein Oratorium. „Sedecia, Re di Gerusalemme" vom Jahre 1706. Und doch ist die Kenntniß der Oratorien von Scarlatti und Lotti nothwendig, z. B. zur Beurtheilung Händel's welcher längere Zeit in Italien lebte und mit beiden Meistern verkehrte. Ohne deren Kenntniß wird man nicht unterscheiden können, in wiefern die Veränderungen, welche Händel dem Oratorium gab, aus italienischen Eindrücken oder aus ihm selbst hervorgegangen. In Bezug auf Carissimi gedenken wir eines sechsstimmigen Satzes „Plorate filii Israel" aus dessen Oratorium „Jephta", von welchem A. Kircher in seiner Musurgia, gedruckt zu Rom 1650, 1. Seite 604, ein Bruchstück mittheilt. Die Aehnlichkeit, welche zwischen diesem Satze und einzelnen Zügen des gleichfalls sechsstimmigen Chores „Hör, Jakobs Gott!" im Samson von Händel obwaltet, läßt vermuthen, daß letzterem das ältere Stück, wenn nicht das ganze Oratorium, bekannt war. Finden wir es doch öfters bei Händel, wie er sich Fremdes zu eigen machte. Die Periode der eigentlichen Entwickelung der Oratorienform in Italien, welcher neben anderen auch Carissimi, Scarlatti und Lotti angehören, ist in dem vorliegenden Buche nur durch zwei Componisten vertreten. Diese sind Emilio da Cavalieri und A. Stradella. Aber über keinen von beiden erfahren wir etwas Neues odee bisher Unbekanntes. Der Verfasser spricht nicht aus eigener Anschauung oder Forschung; er citirt in Bezug auf Ersteren Burney's Geschichte, und die auf Stradella sich beziehende Stelle (S. 22) finden wir ausführlichee in Busby's Geschichte, übersetzt von Michaelis (2. Theil, Seite 324—325). Auf diese Weise ist die Lücke, welche eine der wichtigsten Perioden der Geschichte des Oratoriums bietet, noch unausgefüllt geblieben. Ausführlicher und verhältnißmäßig am ausführlichsten behandelt der Verfasser die Vorgeschichte und die Anfänge des Oratoriums. Ein Auszug, den wir diesem Theile des Werkes entnehmen und hier folgen lassen, möge von den Vorgängen, welche dem eigentlichen Oratorium vorausgingen, ein Bild geben.

„Das Oratorium ist aus unscheinbarem Keime hervorgegangen und es gehörte mehr als ein Jahrtausend dazu, um es von seinen Uranfängen bis zu seiner jetzigen Gestalt emporzuheben. Die ersten Spuren dramatisch-musikalischer Darstellungen von Begebenheiten aus dem Gebiet der heiligen Geschichte reichen bis in's christliche Alterthum zurück. So dichtete schon Ephräem der Syrer († 378) eine Menge Wechselgesänge, worunter z. B. ein Zwiegesang zwischen der Jungfrau Maria und den Magiern (heil. drei Königen) war, der wahrscheinlich nach Art der altkirchlichen Antiphonien vorgetragen wurde. Ferner wurden zur Zeit der Kreuzzüge (1090—1200) von frommen Pilgern auf ihren Wallfahrten nach dem gelobten Lande gewisse Begebenheiten aus der heiligen Geschichte öffentlich abgesungen und dazwischen bekannte Hymnen für abwechselnden Chor angebracht. Eins der beliebtesten dieser uralten Wallfahrtslieder: „In Gottes Namen fahren wir" hat sich noch als evangelischer Choral: „Dies sind die heiligen zehn Gebot" erhalten. Auch andere Weisen, z. B. „Nun bitten

wir den heil'gen Geist" — „Christ ist erstanden" u. s. w. stammen sammt ihren Texten aus dem 11. und 12. Jahrhundert; Luther hat bei Umaebeitung der Texte die Melodien beibehalten.

„Außer den Pilger- und Wallfahrtsgesängen können die Festspiele oder Mysterien des christlichen Mittelalters (12—16. Jahrhundert) als fernere Vorläufer des Oratoriums detrachtet werden. Diese geistlichen Schauspiele destanden in Darstellung von Scenen aus der heiligen Geschichte. In Italien hießen sie Laudi spirituali, in Frankreich Comédies, in Deutschland Passionsspiele. Sie arteten im 14. und 15. Jahrhundert vielfach aus und verirrten sich in jene possenhaften und rohen Darstellungen, welche unter den Namen Osterlachens, der Kiechmeß- und Festnachtsspiele, der Passionsaufzüge und der Narren- und Eselsfeste bekannt geworden sind. Aus den Kirchenräumen verwiesen, flüchteten sich die ausgearteten geistlichen Deamen auf die beweglichen Theater der Joculatores (Jongleurs), dis sie später in besonders dazu bestimmten Gebäuden sich festsetzten. Paris hatte schon 1313 ein Local errichtet, in welchem die Haupterreignisse des Lebens Jesu mit Gesang und Tanz verbunden zur Darstellung kamen. Ebenda bildete sich 1380 eine förmliche Passionsbrüderschaft, welche geistliche Schauspiele gab, die sie Mysterien nannte. In Rom wurde 1480 im Freien auf einem beweglichen Theater ein geistliches Drama: La conversione di Paolo aufgeführt. — Die ältesten geistlichen Dramen Deutschlands aus dem 14. Jahrhundert waren ursprünglich lateinisch adgefaßt und wurden von Geistlichen und Chorknaben ausgeführt. Erst als Laien mitspielten, wurden deutsche Verse deigemischt und auch komische Bestandtheile aufgenommen. Die Passionsspiele fanden im 15. Jahrhundert auch bei den Landleuten Nachahmung und verdreiteten sich besonders in Süddeutschland. Eins derselben hat sich in dem Passionsspiel zu Oberammergau in Baiern erhalten.

„In Italien fanden die geistlichen Dramen eine Stütze und Pflege durch die Veranstaltungen des als Ketzerfeind dekannten Philipp von Neri. Dieser stiftete um 1540 oder 1560 zu Rom eine geistliche Brüderschaft, berechnet auf Erbauung der Gläubigen durch religiöse Zusprache, Gebet und Musik. Neri selbst dichtete geistliche Dramen in einfachster dialogischer Form und dramatisirte Allegorien. Er ließ diese Dichtungen mit Musik ausstatten und in der Chiesa nuova, wo er predigte, aufführen. Dabei unterstützte ihn sein Freund Giov. Animuccia, päpstlicher Capellmeister von 1555—1571. Später wurden diese Dramen nicht mehr in jener Kirche, sondern in einem desondern Betsaale (lat. Oratorium) aufgeführt. In der Folge verbreitete sich die Brüderschaft des Neri († 1595) durch ganz Italien und nach Frankreich; sie richtete an vielen Orten ihre Bethäuser (Oratorien) ein, in welchen jene Darstellungen wiederholt wurden. So kam es, daß der Name des Orts (Oratorium) allmälich auf die Sache selbst übertragen wurde, die an jenem Orte stattfand.

„Die Oratorien zu Neri's Zeit waren im Grunde weiter nichts als eine Art geistlicher Schauspiele (Laudi). Sie bestanden aus versificirten heiligen Erzählungen, verbunden mit festlichen Aufzügen; theils waren es wirklich dramatisch-scenische Darstellungen, in welche motettenartige Choesätze und psalmodirende Einzelgesänge eingeflochten waren. Die Dichtung bestand aus zwei Theilen, zwischen welchen die eine Stunde lang dauernde Predigt gehalten wurde. Gewöhnlich trat im Oratorium als Hauptperson ein Erzähler auf, der die Zuhörer mit der darzustellenden Begebenheit bekannt machte. Daher stammen noch gewisse Einleitungsformen, welche sich noch bis nach Bach's Zeit erhalten haben, z. B. „Hört die heilige Passion nach den Worten des Evangelisten Matthäus" — u. a. m. Weil das heutige Recitativ noch nicht dekannt war, so hat der Erzähler seinen Text entweder gesprochen, oder auf die Art und Weise gesungen, welche für den Vortrag der Evangelien und den Kollektengesang üdlich war und „Choraliterlesen und Psalmodieen" genannt wurde. Dieses in einem Tone fortgehende Recitiren mit einem besondern Schlußfalle ist offendar der Grundstein zum heutigen Recitativ gewesen. Die in den Laudi angebrachten Chöre waren einfache, choralartige Gesänge zu vier Stimmen, ohne oder mit Instrumentalbegleitung. Der frühere kunstvoll verschlungene und sogenannte contrapunctische Styl hatte, nach dem Vorgange der lutherischen Kirche Deutschlands, durch Einführung des Gemeindegesangs, einer einfachern und weniger gekünstelten Gesangsweise Platz gemacht. So war die Beschaffenheit des Oratoriums vor Entfaltung des eigentlichen Oratorienstyls."

---

## Das Wiener Conservatorium und seine Wortführer.

(Schluß.)

„Die beschränkten Mittel, die erbärmlichen Räumlichkeiten des Conseevatoriums!" — Das ist der beständige Jammer aller Direktionen. und aller ihrer Woetführer. Anstatt aber die öffentliche Meinung gehörig zu bearbeiten und das Gefühl der Schmach, daß das Conservatorium der österreichischen Residenz nur über etwas mehr als 5000 fl. jährliche Unterstützungsbeiträge zu verfügen hat, zu einem allgemeineren zu machen, legt man die Hände muthlos in den Schooß; anstatt jene Maßregeln zu ergreifen, die der Anstalt die freudige Zustimmung der öffentlichen Meinung sichern, somit auch alle Betheiligten zu lebendig patriotischen Fürsprechern machen wüeden, fällt man immer wieder von Neuem in eine gewisse narkotische Betäubung zurück, und redet sich ein, die Sache könne unter den „gegebenen Verhältnissen" nicht anders sein, und sei wohl lange gut genug, wohl auch dessee als andere ähnliche Anstalten. Wäre man durchdrungen von dem Gefühl der Nothwendigkeit, daß Vieles anders sein müsse, daß die gegenwärtige Organisation nur Jene defriedigt, welche nicht wissen, wie die Sache besser sein könnte und sollte, man würde eine ganz andere Thätigkeit entwickeln, ja man sollte meinen die Herren, welche die Direktion bilden, hätten Besseres und Dringenderes zu thun, als Schulen zu inspiciren und sich in Details des Unterrichts einzulassen. Diese Herren, die so viel andere Dinge im Kopf haben, — dieser einige schwere Patienten, der andere einige kopfbrechende Processe, der dritte schwierige Rechnungen, der vierte die wichtigsten Unterrichtsfragen des ganzen Kronlandes, — diese Herren, sage ich, sollten die Zeit, die sie dem Musikverein widmen, gehörig zu Rath halten, nicht Verrichtungen übernehmen, die auch ein Beamter thun kann, sondern die Lenkung der äußeren Geschicke der Anstalt kräftig in die Hand nehmen. Aber so ist es nun einmal: Persönliche Liebhaberei für die Musik führt die Herren gewöhnlich an den grünen Tisch und von da in die Schalzimmer, statt an die Stafen des Theons oder in's Rathhaus, oder zu den Vertretern des Reichs, oder in die Redaktionsbüreaue.

Man liedt es, die Welt glauben zu machen, daß um ein Conservatorium herzustellen, wie es „die Idealisten", „die Schwärmer", „die unpeaktischen Zeitungschreider" wollen, man statt 5000 fl. wohl 20,000 fl. Unterstützungsbeiträge haben müsse, dazu ein eigenes prächtiges Lokal mit so und so viel Schulzimmern u. s. w. Allerdings müßte eine Vermehrung dieser beiden Mittel angestrebt werden, allein meine Ansicht ist, daß das Erfoedeeliche nicht so himmelweit von den jetzigen Mitteln entfernt liegt, als man zu glauben geneigt ist. Was die für Gehalte nöthigen Summen betrifft, so wäre die anständige Besoldung eines tüchtigen Direktors, dann die Anstellung eines Lehrers für allgemeine Disciplinen und allenfalls die Erhöhung einiger Gehalte desonders wichtiger mühevoller Professuren allerdings ein Ausgadsposten, der einige tausend Gulden betragen würde. Dafür wären aber auch wieder manche Eesparnisse möglich, wenn alle den Zwecken der Anstalt nicht unmittelbar dienstbare Klassen aufgelassen oder beschränkt, oder „auf Schulgeld gesetzt", d. h. von dem Eeträgniß desselben adhängig gemacht würden. Ferner würde man, wenn man nicht Alles in Allem sein wollte, darauf verzichten können, nicht nur ein Conservatoeium, sondern auch eine Operngesangschule zu sein, und die unmittelbare Brücke vom

Schulzimmer zu den Prosceniumslampen darzustellen. Es würde, was den Gesang betrifft, genügen wenn eine tüchtige Gesangsmethode eingeprägt und Einiges für allgemeine Bildung gethan würde. Das Uebrige, der definitive Uebergang auf die Bühne könnte wohl auch in anderer Weise vermittelt werden. Dagegen würde man durch den Vertrauen erregenden Klang eines guten Namens, ferner durch eine die tüchtigste Bildung verbürgende Organisation für die Instrumentalschulen wieder mehr Schulgeld fordern können und gewiß, wenn auch nicht gerade unter den Wienern, willige Geber finden.

Eine offene Darlegung der unumgänglichsten Erfordernisse des Conservatoriums an den Staat (Ministerium, Reichsrath) und an die Gemeindevertretung würde, selbst wenn *ohne Erfolg*, die Direktion wenigstens in die Lage setzen sagen zu können sie habe gethan, was zu thun war. Und selbst in jenem schlimmen Falle würde wenigstens zugleich die öffentliche Meinung durch Zeitungsartikel in den gelesensten Blättern aufgeklärt werden, was die Direktion eigentlich anstrebt, und schon dadurch würde das Vertrauen wachsen, die Zahl *guter* und *zahlender* Schüler sich vermehren, die Einnahmsquelle also reichlicher fließen.

Manche meinen, wenn etwas Gescheidtes aus der Anstalt werden solle, müsse durchaus der *Staat* die Sache in *eigene* Hände nehmen. Ich bin nicht dieser Ansicht. Einmal ist diese Hoffnung bei unserem Zehn Millionendeficit schwach genug; der Staat wird sich am Ende eher herbeilassen, eine schon bestehende und eingerichtete Anstalt mit 6000 statt 3000 fl. zu unterstützen, als die Sache selbst in die Hand zu nehmen und sich's vielleicht 20000 fl. jährlich kosten zu lassen. Dann wäre auch noch die Frage ob gerade der Staat dem Ganzen die rechte Richtung zu geben im Stande sein werde. Wir haben Beispiele genug von solchen „großartigen" Kunstanstalten, die demungeachtet die Misére nur vermehren, statt sie zu heben. Wer weiß in die Hände welches Hofraths oder sonstiger Hofchargen die Sache gelegt würde, und welcherlei musikalische Ansichten dadurch zur Geltung kämen. Ja selbst, wenn Oesterreich seine constitutionelle Entwicklung günstig zu Stande brächte, wo liegt die Gewähr, daß der betreffende Staats- oder Unterrichtsminister klar darüber ist, was gerade der *Musik* als Kunst Noth thut? Da möchte denn vielleicht eine Musikvereins-Direktion immer noch zehnmal besseren Einblick in die Sachlage haben.

Was die Finanzen betrifft, so sage ich also: Man spanne alle Segel auf, bearbeite öffentlich Hoch und Niedrig, fasse die Leute beim Schamgefühl; einstweilen aber strecke man sich nach der Decke, aber nicht in der Weise, daß man Schäden fortbestehen läßt, die wie Ratten Alles anfressen, sondern durch weise Maßregeln der Beschränkung auf das Nothwendige, der Besserung im Innern, durch Herstellung einer Vertrauen erweckenden Organisation, dadurch, daß man Vertrauen erweckenden Persönlichkeiten zu einer tüchtigen Wirksamkeit Platz schafft. Die Direktion lasse nicht durch ihre Wortführer die Kritik auffordern mit Organisations*plänen* hervorzutreten, sondern sie arbeite selbst einen aus, und übergebe ihn der Oeffentlichkeit zu dem Zweck, daß die Kritik ihr *Amt* daran übe. *Das* wird Vertrauen und freudige Hoffnung erwecken, mehr als Zöglingsconcerte und Prüfungsproduktionen mit Trompeten Pauken und silbernen Medaillen.

Und nun noch Etwas über die Lokalitätsfrage. Ich weiß aus guter alter Bekanntschaft wie es damit steht, und wünschte nichts sehnlicher, als daß eine löbliche Sanitätsbehörde sich einmal die Mühe nähme namentlich das als Schulzimmer benützte Garderobekabinet des Musikvereinssaals zu einer Zeit zu besuchen, wo 12—20 Schülerinnen darin zusammengepfercht sind und ihre sowie des Professors Gesundheit auf's Spiel setzen. Allein die Direktion gestattet in neuerer Zeit mit Recht vielen Lehrern die Lektionen in ihrer eigenen Wohnung zu geben; dadurch wird der Mangel weniger fühlbar. Dann besitzt man auch einen Saal, wo größere Klassen, selbst bis zu 50 Zöglingen, in den Vormittagsstunden leicht untergebracht werden können. Derselbe ist heizbar, und könnte vielleicht durch eine einfache Vorkehrung (etwa durch eine bequem zu beseitigende spanische Wand) so abgetheilt werden, daß nicht der *ganze* Saal im Winter geheizt werden müßte. Ginge das nicht an, so wäre also für größere Klassen ein Lokal anderweitig zu gewinnen, und an solchen kann es jetzt in Wien nicht fehlen, wenn man sich ernstlich darnach umsieht. Das Prager Conservatorium wird seit einer langen Reihe von Jahren gegen billigen Zins in einem Dominikanerkloster beherbergt, und hat daselbst alle Räumlichkeiten, deren es bedarf. Sollte sich von dergleichen in Wien Nichts finden? *Muß* das Conservatorium durchaus in dem unglückseligen Hause unter den Tuchlauben verschmachten?! — Ich habe nie gehört, daß die Direktion ernstliche Schritte gethan hätte um, bevor ein Neubau dasteht (der übrigens in weite Ferne gerückt scheint) ihr Conservatorium auf geeignetere Weise unterzubringen, obgleich der Jammer über die gegenwärtige Lokalität längst ein stehender geworden ist. Die Direktion gleicht in dieser Hinsicht einem reichen Geizhalse, von dem man mir einst erzählte, er sieche lieber im eigenen Hause, in einem Luft und Licht ermangelnden Loche dahin, ehe er sich entschließt, in fremdem Hause anständig zu wohnen, und ein paar hundert Gulden Zins zu zahlen.

Das Einzige was der Direktion helfen kann, ist also meines Erachtens eine größere Thätigkeit in ihrer *äußeren* Politik, und eine Einrichtung nach innen, die ihr die Geschäfte möglichst erleichtert und vereinfacht. Bisher hat das Gegentheil statt gefunden: eine unendliche Liebhaberei und Fürsorglichkeit für das Einzelne hat Zeit und Kräfte zersplittert, unfruchtbare ja nachtheilige Einmischungen hervorgerufen und die Thätigkeit für die Geschicke der Anstalt im großen Ganzen gehemmt. Es wird hierüber ein energischer Beschluß gefaßt werden müssen, denn die liebe Gewohnheit sich vor den Leuten sehen zu lassen, als „Direktor" zu fungiren oder eine Vater- und Erzieherrolle zu spielen ist mit der Zeit etwas stark geworden und wird ungerne einer weniger sichtbaren aber desto ausgiebigeren Thätigkeit weichen. Und hierin hat Herr C. J. recht wenn er sagt (Seite 697): „die Direktion versteht es zu wenig mit der Oeffentlichkeit zu verkehren, sie hält ihr Thun und Lassen zu wenig in Evidenz", — nur daß er nicht einzusehen scheint, daß Direktionsmitglieder, die doch nur Verwaltungsräthe, nicht Beamte der Anstalt sein können, keine Zeit zu jener gewünschten Art der Thätigkeit übrig behalten, weil sie eben wirklich Beamtendienste verrichten.

Um nun noch einmal auf mein Verhältniß zum Conservatorium zurückzukommen, so bin ich, so sind diese Blätter, gerade vorwiegend diejenigen gewesen, die diese Angelegenheit zum Gegenstand eingehendster Besprechungen gemacht haben, die allezeit ohne Scheu und rückhaltlos ihre Meinung herausgesagt haben. Wenn das mitunter etwas „gallig" erschien, so ist's kein Wunder. Es ist kein sonderliches Vergnügen dabei, 12 Jahre lang mündlich und schriftlich immer das Nämliche sagen zu müssen. Herr C. J. wird mir wenigstens das Eine lassen müssen, Consequenz, und ich bedaure sehr, daß diese Consequenz immer so viel heißt wie Tadel.

Meinen Lesern aber kann ich nicht zumuthen immer wieder dieselben Klagen und Erörterungen zu lesen. Es ist daher das Gerathenste jetzt noch einmal die Wünsche gedrängt zusammen zu stellen, welche ich vom Standpunkt d. Bl. für das Conservatorium hege, dann aber still zu schweigen und zuzusehen, ob und wie die Direction die ihr nunmehr möglichst klar vorgelegte Aufgabe zu lösen suchen wird. Bis sie aber hierin entscheidende Beschlüsse gefaßt und ihren guten Willen deutlich bekundet hat, möge Herr C. J. uns von der Beurtheilung der einzelnen Leistungen des Conservatoriums entbinden.

Wir wünschen also:

1. Vermehrte Thätigkeit der Direction nach außen, verminderte Einmischung in das eigentlich Artistische der Leitung; daher

2. die Creirung einer wahrhaft artistischen Direktion.

3. Die Ausarbeitung eines Schulplanes nach echt musikalisch-pädagogischen Principien. In demselben dürften u. A. folgende Bestimmungen keinesfalls fehlen: a) Die Zöglinge der Streichinstrumente und des Claviers sind verpflichtet Harmonie und

Contrapunkt zu studiren. Die Zöglinge der Gesangs- und Blasinstrumentenschulen sind verpflichtet, mindestens die Harmonielehre zu absolviren. b) Für die Zöglinge der Schulen für Streichinstrumente, Gesang und Clavier bestehen Curse allgemein wissenschaftlicher, namentlich auch fachwissenschaftlicher Disciplinen. c) Als Hilfsfächer sind namentlich für die Gesangschülerinnen besondere Klassen im Clavierspiel und für die Clavierzöglinge ebensolche im Gesang obligat. d) Die Schülerzahl ist in allen Hauptklassen des Instrumental- und Gesangunterrichts eine bestimmte, keinesfalls zu überschreitende. e) Bei der Aufnahme der Zöglinge sind gewisse Grenzen des Alters maßgebend. Eine zu große Verschiedenheit hierin und in der bereits vorhandenen Entwicklung wird entschieden hintan gehalten werden.

## Zeitungsschreiber, Künstler, Kunstfreunde u. s. w.

Unter den Zeitungschreibern giebt es bekanntlich — es ist dies eine alte Klage — auch solche, die Lob und Tadel auf gefälschter Wage wägen. Ihr Verfahren ist terroristisch: die Künstler, die für jede Rüge empfindlich, für jede Schmeichelei empfänglich sind, zahlen Tribut, und Mancher ist zufrieden auf diese Weise wenigstens die ärgsten Schmähungen, die selbst sein Privatleben nicht verschonen würden, fern zu halten.

Solche Zustände sind in großen, kunstbeflissenen, zeitungsbedürftigen Städten nicht zu vermeiden. Man duldet sie, wie ..... manches Andere.

Eine andere Frage stellt sich aber von selbst auf, wenn Dergleichen aufhört unter dem Schleier der Nacht sein schmutziges Dasein zu fristen, wenn es, durch Straflosigkeit kühn geworden, sich als etwas Berechtigtes hinzustellen wagt und wenn Künstler oder zur Kunst irgendwie in Beziehung stehende Personen ihren Gefälligkeitstribut im Angesichte der Oeffentlichkeit zu entrichten kein Bedenken tragen.

Ehr- und Schamgefühl ist nicht bei allen Menschen, also auch nicht bei Künstlern, Kunstfreunden u. s. w. gleichmäßig entwickelt. Wäre dies der Fall, so könnte eine solche Frage gar nicht gestellt werden. Ehr- und Schamgefühl würden Künstler, Kunstfreunde u. s. w. an das Sprichwort erinnern: „der Hehler ist so gut wie der Stehler." Ehr- und Schamgefühl würden ihnen sagen, daß es immer schwerer wird, auch von solchen „Hehlern" mit Achtung zu reden, je länger das Unwesen dauert, je länger sie selbst an der Dauer desselben mit Schuld tragen.

Immer und immer vergessen Künstler, Kunstfreunde u. s. w. daß Tadel, ja Beschimpfung von gewisser Seite her ehrenvoller ist als ekles Lob, an welch' letzterem die Vermuthung klebt, daß es durch „Gefälligkeiten" erworben ist, und durch Verweigerung solcher „Gefälligkeiten" verscherzt werden kann.

Wo die Künstler u. s. w. solchen Blutsaugern verfallen, da ist nichts mehr zu retten, das Gift verbreitet sich immer weiter, und das jämmerliche Ende der Urheber solchen Unwesens pflegt auch Ruf und Ansehen der Betheiligten und Mitschuldigen mit sich in den Abgrund zu ziehen. —

## Ch. Gounod's „Margarethe" (Faust) im Hofoperntheater.

(Zum ersten Male aufgeführt am 8. Februar).

S. B. Diese Blätter haben schon (im 2. Jahrgang Nr. 15) über die nunmehr in Deutschland allbekannte Oper, gelegentlich ihrer Aufführung in Brüssel Mittheilungen gebracht, und ihre Leser zu orientiren gesucht. Jetzt, wo uns die Sache ganz nahe gerückt ist, kann es nicht unterlassen werden, ihr auch kritisch immer genauer beizukommen. Ich erlaube mir daher für heute den Aufsatz, den ich als Berichterstatter der Const. Oesterreichischen Zeitung nach der ersten Aufführung für dieselbe geschrieben habe, hier abzudrucken, gedenke aber in den nächsten Nummern für so Manches, was dort nur approximativ ausgesprochen werden konnte, nähere Belege zu geben, namentlich die rein musikalischen Eigenschaften des Werks nach ihren Licht- und Schattenseiten darzustellen. Der betreffende Aufsatz lautet wie folgt:

„Das eigentlich musikalische deutsche Publikum hat die erste Bekanntschaft mit dem französischen Componisten der oben genannten Oper leider in einer Weise machen müssen, welche eine gerechte Würdigung seines Strebens und seines Talentes erschwert. Zweimal hat man es durch ihn erlebt, daß die Unsitte der Franzosen, deutsche Meisterwerke für ihren Geschmack, für ihre Zwecke herzurichten, nicht allein in Paris, wo man dergleichen ja gewohnt ist, fortgesetzt, sondern durch Druck und sonstige Verbreitung auch wieder nach Deutschland verpflanzt wurde. Das erste Mal war es, daß Gounod, der doch ein Künstler heißen will, sich an S. Bach vergriff und dessen schönes Präludium in C-dur mit einer modernen Melodie und verschiedenen begleitenden Instrumenten aufputzte, dabei aber eine der größten Verballhornungen verübte, die je einem Meister angethan worden sind. Das zweite Mal, eben jetzt in der zu besprechenden Oper, giebt er uns eine musikalisch-dramatische Bearbeitung eines der bedeutendsten Werke unseres größten Dichters, den „Faust" von Göthe. Nicht daß Gounod den Faustoff für eine Oper verwendet hat, ist ihm übel zu nehmen: auch Spohr that es, und Niemanden kann man es auch in Zukunft verwehren, ihn zu componiren. Aber daß man Göthe'sche Szenen, Göthe'sche Gedanken und Worte nach Gefallen benutzte, nachdem man das Gedicht gehörig ompntirt, was sage ich —: entsittlicht hatte, d. h. nachdem Alles daraus entfernt worden war, was gerade seinen großen geistigen Werth bedingt, die feine und edle Motivirung der Handlung, den dichterisch schönen, menschlich tiefen Sinn, — daß man also die edelsten Theile mit roher Hand herausriß und dagegen den französischen Ballet- und allen jenen Aufputz daran hing, der einer blasirt-schaulustigen Menge täglich neu vorgesetzt werden muß, damit sie sich amusire, — das, man erlaube es uns auszusprechen, das muß den Deutschen, der nicht bloß deutschen Namen trägt, einigermaßen verdrießen.

Freilich müßten wir hierüber eigentlich weniger dem Franzosen Gounod gram sein, der in und für seine Atmosphäre arbeitet, als dem deutschen Publikum, daß sich dergleichen gefallen läßt.

Doch genug von diesem unerquicklichen Thema. Die Hauptfrage, die uns zur Beantwortung vorliegt, ist die: Welchen Werth darf man dieser Oper vom musikalischen Standpunkt zusprechen? Die Antwort hierauf kann keine unbedingte sein. Ist doch die Gegenwart so sehr auf den relativen Standpunkt angewiesen, daß nur von diesem aus noch irgend Erfreuliches über irgend welche neuere Musik gesagt werden kann. Vom absoluten oder positiven Standpunkte verschwindet ja Gounod wie alle anderen Componisten der Gegenwart vor der hohen Meisterschaft, vor den unvergleichlichen Talenten der Vergangenheit. Wie Seifenblasen zerplatzen alle diese herrlich schillernden Größen vor dem scharfen Lufthauche der Wahrheit.

Bequemt man sich dagegen wenigstens momentan den sogenannten Forderungen der Gegenwart, stellt man sich mitten hinein in das ziemlich wüste und wirre Treiben derselben, so kann man Gounod manchen Vorzug, manches Talent, manche erfreuliche Leistung zuerkennen. Sein Streben erscheint, obwohl mehr äußerlich als innerlich, auf Wahrheit und Charakteristik gerichtet. Italienische Dudelei, Tonschwall ohne Seele und Ausdruck liegen ihm ferne. Die absolute Flachheit Verdi'scher Kunst, die entsprechend den von den italienischen Organisten während der Wandlung gespielten Opernmärsche, Polkas u. dgl. — die größten Momente, die ergreifendsten Szenen nur benützt, um den alleräußersten Sinn des Menschen, den für Rhythmus, recht derb zu packen, diese widerliche Flachheit findet sich in der „Margarethe" selten, wenigstens nicht in bewußter gemeiner Absichtlichkeit. Auch jene Uebertreibung der Meyerbeer'schen Muse, jene Unnatur und Geschraubtheit, die

das Kleinste künstlich zum Großen erheben will, scheint in Gounod nicht Wurzel geschlagen zu haben. Dagegen finden wir Partien in seinem Werk von so ungeschminkt natürlich-herzlichem Ausdruck, daß man zuweilen, namentlich im dritten Akt, an spezifisch deutsche Meister, wie z. B. Spohr, Schumann u. A., gemahnt wird. Freilich ist diese edlere Richtung nicht überall in gleichem Maße zu verspüren. Häufig genug scheint ein gewisser Leichtsinn oder Mangel an Urtheilskraft unseren Componisten ganz irre geführt zu haben. Viertelstunden lang spielt seine Musik vor unseren Ohren fort, ohne uns anzuziehen, zu interessiren, zu fesseln. So das Meiste des ersten, zweiten, vierten und fünften Aktes, wo nur die Handlung, die dramatische Darstellung, die Mittel ergreifenden Vortrags, die Ergötzungen des Auges u. s. w. anziehen oder doch beschäftigen, die Musik selbst aber häufig und andauernd schal und unbedeutend ist.

Es fehlt auch nicht an Stellen, wo Gounod der Charakteristik, der richtigen Stimmung ins Gesicht schlägt, wenn auch nicht, wie schon bemerkt absichtlich, sondern entweder aus Mangel an feinerem Verständniß, oder aus Mangel an — Kunstvermögen, an Talent, das ihn von selbst dorthin führt, wo er hin sollte. Und das ist der zweite wichtige Punkt, über den freilich bei jedem Componisten der Streit am hitzigsten geführt wird. Man ist in neuerer Zeit nur allzu sehr gewöhnt worden, unter Talent eine gewisse frappirende Produktions- (oft auch bloß Reproduktions-) kraft zu verstehen, und die höhere Ausbildung dieser Gabe der „Schule“, den „Studien“ zuzuweisen. Man übersieht bei dieser Vorstellung von der Sache, daß die Schule nur ein Produkt technischer Kritik, diese Kritik aber bei wirklichen Talenten ein integrirender Theil ihrer Natur ist. Daher die eigenthümliche Erscheinung, daß schon die allerersten Werke unserer Meister eine Vollendung des Satzes und der Form aufweisen, die man bei heutigen „Meistern“ oft noch nicht einmal in ihren besten Perioden findet. Dieser Selbstkritik ist es größtentheils zuzuschreiben, daß das wirklich bedeutende Talent selbst ohne eigentliches Studium rasch die Höhe gewinnt, während der fleißigste, aber eben auch in dieser Hinsicht minder begabte Künstler immer ungleich bleibt, nirgends ganz Tüchtiges schafft, sondern nur schöne — Einzelheiten. Den Mangel dieser Selbstkritik bei Gounod bestätigen eine große Anzahl von Stellen in seiner Oper, die nichtssagend, unbedeutend, trivial, unschön klingen.

Stellt man Gounod in eine Parallele mit Wagner, so muß man sagen, daß der Letztere mehr Ernst und Consequenz, zugleich mehr Combinationsgabe besitzt als der Erstere, der freilich wieder dagegen mehr gesunde Sinnlichkeit, mehr greifbare Fülle aufweist. Die Selbstkritik ist bei Beiden zu wenig thätig, wenn auch der Gegenstand derselben bei Jedem ein anderer sein müßte. Der Eine merkt nicht, wie er durch Mangel an Natürlichkeit und edler Einfalt, durch übertriebene Anhäufung ausdrucksvoll sein sollenden Materials erdrückt, der Andere nicht, daß der Kern seiner Gedanken oft leer und geschmacklos ist.

Nach dem Gesagten wird der Leser vielleicht im Stande sein (falls er überhaupt einer Orientirung erst bedarf!) sich Gounod's „Margarethe“ selbst zurecht zu legen, manche wirklich schöne Nummer ohne Vorurtheil zu genießen, manche andere als das zu erkennen, was sie ist: langweilig und schwach. Die ungeheure Bedeutung, die man dem Werk von mancher Seite (mitunter von dabei sehr interessirter!) zu geben versucht hat, wird bald einer nüchteren Betrachtung weichen und der Ansicht Raum geben müssen, daß man hier die nicht ganz uninteressante, manches wirklich Schöne enthaltende Arbeit eines begabten Mannes vor sich hat, von dem man sich aber keiner „bahnbrechenden“ oder restaurirend-reformirenden Thätigkeit zu versehen hat, da er, im Ganzen betrachtet, den bisherigen Gang der Operncomposition nur fortsetzt und vermöge des ihm verliehenen Grades von Talent außer Stande sein dürfte, Werke zu schaffen, die man ohne Weiteres den Meisterwerken der Oper an die Seite stellen dürfte.

In Bezug auf die Art und Weise des Gounod'schen Opernstyls wollen wir noch bemerken, daß derselbe, im Gegensatz zum Wagner'schen, sich mehr der älteren Methode anschließt. Es finden sich der ausgeprägten Musikstücke mehr vor als bei jenem, mehr selbst als bei dessen noch nicht ganz „principgetreuen“ Operndrama's. Wenn auch die absolute Abgeschlossenheit einzelner Nummern der älteren Meister nicht beibehalten ist, so respectirt Gounod doch mehr die Einheit der Tonart und der melodischen Hauptzüge. Man findet Lieder, Arien (wenn auch nicht die alte Arienform), dann Chöre u. s. w., die etwas für sich sind. Das declamatorische Princip ist zwar berücksichtigt, aber nicht zur Hauptsache erhoben, es erdrückt nicht die rein musikalische Gestaltung, die Melodie, den symmetrisch befriedigenden Periodenbau. Der Rhythmus spielt eine weit entschiedenere Rolle als bei Wagner, was auf diesem Gebiet nur zu loben ist, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß er häufig in Tanzformen ausläuft, was dem Franzosen wohl zu verzeihen, aber dennoch nichts weniger als stylgemäß ist.

Was die Aufführung dieser Novität betrifft, so macht sie unserem Hofoperntheater alle Ehre. Szenerie und Ausstattung, sind glänzend, nur zu verlockend für schaulustige Augen. Gegen die Reize des Mephistophelischen Hofstaats im 5. Akt z. B. sind die Nonnen des Robert, und die Sirenen des Venusberg's noch sehr decente Balletszenen. — Das höchste Lob gebührt ohne Weiteres unserer trefflichen Künstlerin Frau Dustmann, deren Werth bei dieser Gelegenheit in's hellste Licht gesetzt wurde. War schon die erste Begegnung mit Faust ein Meisterstück schauspielerischer Darstellung, so kann man namentlich die echt künstlerische Feinheit, mit der sie das triviale Walzermotiv, daß sie bei Anlegung des verführerischen Schmucks in die Sphäre der Kunst erhob, bewunderenswerth nennen. In anderen Händen würde dieses bedenkliche Motiv leicht in widerlichste Gemeinheit ausarten. Nicht minder legten die Garten- und Kerkerscenen redende Beweise ab für das eingehende Studium, die schöne Gesangsmethode und das darstellende Talent dieser Künstlerin. — Auch Herr Ander, dessen Faust, wie schon der in Deutschland substituirte Titel der Oper andeutet, die zweite Rolle der Oper ist, war gut bei Stimme, und befriedigte in hohem Grade. Herr Schmid als Mephisto gab sich alle Mühe, den Teufel stattlich darzustellen. Ein gewisser Mangel an Beweglichkeit des Vortrags beeinträchtigte einigermaßen die lobenswerthe Leistung. Dasselbe kann man von dem Valentin des Herrn Hrabanek sagen, während Frl. Bettelheim als Martha ihr schönes Talent durchgehends bewährte. Frl. Destin (Siedel) müßte sich noch sehr bemühen, sich von Uebertreibungen zu enthalten um gleiches Lob zu verdienen. Chor und Orchester unter der Leitung des Herrn Dessoff waren sehr gut. Nur denken wir uns das Tempo der ersten Nummer des 2. Aktes entschieden lebhafter“.

---

## Correspondenzen.

### Berlin.

-h- Von den kleineren Vereinen ist der Bach-Verein, dessen Richtung seinem Namen entsprechend, eine ausschließlich kirchliche und strenge war, von der Oeffentlichkeit zurückgetreten. Man scheint den Versuch, das Interesse für Bach durch Aufführungen in größerem Maßstabe zu heben, aufgegeben zu haben. Im vorigen Winter waren die größten Anstrengungen gemacht worden, und mit außerordentlichen Mitteln die Kosten für das herbeigezogene Orchester bestritten worden. In diesem Jahre soll der Verein, dessen Direction sich einstweilen in den Händen des auch als musikalischen Schriftstellers wohlbekannten Redacteurs der Voßischen Zeitung Dr. O. Lindner befindet, in seiner Abgeschlossenheit ein sehr angeregtes Leben bieten, indem das musikalische Ausführen mit geistvollen Analysen und Besprechungen abwechselt. Es steht abzuwarten, welche Erfolge diese Art den Cultus der Bachmusik in die Hand zu nehmen, tragen wird, und ist jedenfalls zu wünschen, daß diese Stätte des Ernstes und der rein musikalischen Vertiefung dem hiesigen Musikleben erhalten bleibe. — Ueber den unter des Ref. Direction stehenden Concert-Verein zu wohlthätigen Zwecken habe ich mich des Referates zu begeben; doch sollen die Programme der Aufführungen, da sie grund-

sächlich neben anderem in Berlin noch nicht zu Gehör Gekommenes enthalten, der Redaction der Ztg. eingesendet werden. Von den übrigen Vereinen ist bis heute keiner mit einer nennenswerthen Leistung vor das Publikum getreten.

Den Uebergang zu den rein instrumentalen Concerten bilden Radecke's Unternehmungen; die Orchesterpartie wird unter seiner Leitung von den Mitgliedern der Liebig'schen Kapelle ausgeführt. Ein Chor von Freunden und Anhängern des tüchtigen Künstlers wirkt in den Chorsachen mit, die besten hiesigen Solokräfte, zu denen gelegentlich auch auswärtige treten, unterstützen ihn, und ein recht zahlreiches Publikum besucht seine Concerte. Aehnliches ist schon mehrfach hier versucht worden und nicht geglückt. Der Umsicht und Tüchtigkeit Radecke's scheint es vorbehalten zu sein, diese Lücke in dem hiesigen Musikleben dauernd auszufüllen. Die beiden ersten Concerte brachten neben dem Es-dur-Concert von Beethoven, das der Concertgeber correct und kräftig nur übereilt in den Tempos spielte, und der bereits bekannten B-dur-Symphonie von R. Schumann, die sehr präcise ausgeführt wurde, mehreres Neue. Zuerst das Fragment Christus von Mendelssohn, das sich allerdings nicht über den durchschnittlichen Werth seiner späteren Productionen erhebt. Nächst einer Suite von Bach für Streichquartett mit Contrabaß und Flöte, aus Ouverture, Rondo, Sarabande, Bourée I. und II., Polonaise, Badinerie bestehend, die allen Musikern eine willkommene Gabe war, nahm in dem 2. Concert, das Concert in ungarischer Weise für Violine von J. Joachim das größte Interesse für sich in Anspruch. Laub hatte sich noch nicht genug damit beschäftigt, um es nach seiner sonstigen Weise aus dem Kopf zu spielen, und schien sich auch noch nicht sattsam drein vertieft zu haben. Es gelang ihm aber trotzdem aus dem sehr schwierigen Stück etwas zu machen und es der Zuhörerschaft an's Herz zu legen. Es ist aber auch die bedeutendste Composition dieses Genre's, welche unsere Zeit gebracht; die musikalischen Gedanken sind ebenso faßlich wie edel; die Durcharbeitung, wo sie hervortritt, interessant, die Contraste sind schlagend, die Brillanz außerdem ganz dem Standpunkt eines strebsamen Virtuosen entsprechend und die Concentrirung des Orchesters so bedeutsam, daß wir kaum bei irgend einer andern neuen Bekanntschaft in der letzten Zeit einen so vollkommenen Genuß gehabt zu haben uns erinnern. Die letzte Novität, die Radecke brachte war Karl Perfall's Undine. Sie stach gegen die beiden obengenannten ab, wie „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten" und war leider kein „Göthe."

(Schluß folgt.)

## Zeitungsschau.

Die Niederrh. M. Ztg. protestirt mit Recht in einem der neuen Br. u. Härtel'schen Beethoven-Ausgabe gewidmeten Artikel gegen die Verewigung des Rochlitz'schen Textes zur C-Messe. Wir schließen uns diesem Proteste ohne Weiteres an. — Bei dieser Gelegenheit wird auch die Verwunderung ausgedrückt, daß von L. Bischoff's neuer Uebersetzung des Don Juan-Textes auch in unserer Zeitung keine Notiz genommen wurde. Dies ist nicht ganz genau. A. v. Wologen hat in seinem Artikel: „Neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte" der Bischoff'schen Uebersetzung Erwähnung gethan. Uebrigens ist uns selbst dieser neue Clavierauszug noch nicht zu Gesicht gekommen. Hierüber möge sich aber Herr Bischoff bei seinem Verleger beklagen. — Noch etwas haben wir in Betreff dieses Artikels zu bemerken: Beethoven hat allerdings zu dreien seiner Concerte Cadenzen aufgeschrieben, und zwar zu denen in C-dur, G-dur und D-dur (Violinconcert, bekanntlich von Beethoven selbst auch für Clavier bearbeitet.) Diese Cadenzen sind erst kürzlich im Originalmanuscript durch unsere Hände gegangen, und liegen nun wohl bereits der Leipziger thätigen Verlagshandlung vor.

## Nachrichten.

Im böhmischen Museum zu Prag sind jetzt altböhmische merkwürdige Musikinstrumente aufgestellt, welche der Kreishauptmann Freiherr von Schrenk auf einem Kirchboden zu Neuhaus vorfand. Diese Instrumente bestehen aus einem Stimmwerk von Bombards oder sogenannten Pommern, einem Stimmwerk von sogenannten Sordunen (Burdous?) oder Dulcianen und Basanellis, dann einem an den antiken Lituus erinnernden Krummhorn oder Storto. Ein ganz besonderes Schaustück ist der Contrabaßpommer von der ganz ansehnlichen Länge von neun Fuß. (Sig.)

In Bremen kommt nächstens eine neue Symphonie von Reinthaler zur Aufführung. — Die Programme der Concerte daselbst brachten viel Schönes: Haydn's Schöpfung, Beethoven's 3. 4. und 9. Symphonie, Mendelssohn's Walpurgisnacht, Sommernachtstraum, Athaliaouvertüre u. s. w. Von fremden Künstlern ließen sich die Pianistin Frau v. Bronsart aus Leipzig, die Sängerin Frl. Ubrich aus Hannover und die Harfenspielerin Frl. Eichberg aus Stuttgart hören.

N. W. Gade war auf der Durchreise nach Paris in Cöln, und dirigirte daselbst im 6. Gürzenich-Concert seine „Frühlingsbotschaft", seine neue Ouverture „Michel Angelo" und seine 8. Symphonie.

Das diesjährige mittelrheinische Musikfest wird in Darmstadt abgehalten werden.

Der Clavierfabrikant Th. Broadwood in London ist gestorben.

Im ersten Abonnements-Concert des „Concertvereins zu wohlthätigen Zwecken", geleitet von Alb. Hahn in Berlin, kamen folgende Nummern zur Aufführung; Ouverture zu Iphigenie von Gluck. Ave Maria von C. Reinecke, „O weint um sie" von F. Hiller, Gebet von F Schubert, „Sängerfahrt" von Hauptmann, Waldvöglein von Rust, Bänkelsänger von Schumann, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven.

In Cöln ließ sich ein spanischer Violinvirtuose Herr Monasterio aus Madrid mit dem Mendelssohn'schen Concert und mehreren eigenen Compositionen hören. Er ist am Brüssler Conservatorium von de Beriot gebildet, und gegenwärtig Mitglied der königl. Kapelle und Violinprofessor am Conservatorium zu Madrid. Sein Spiel wird als technisch vollendet und genial gerühmt.

In Aachen wurde von einem Vereine „Serapionsbrüder" eine Operette: „Das Incognito oder der Fürst wider Willen" von Hermann Kipper aufgeführt. Die Musik soll ein bedeutendes Talent und einen feinen Geschmack bekunden.

Die neue Oper, an der R. Wagner dem Vernehmen nach arbeitet, soll den Titel „Hans Sachs" führen. —

In Rotterdam starb der daselbst seit einiger Zeit ansäßige Prager Companist und Capellmeister F. Skraup.

In Innsbruck wurde eine Oper von Nagiller „Friedrich mit der leeren Tasche" mit Beifall aufgeführt. Nagiller verläßt Innsbruck. —

Joachim und Brahms haben kürzlich mit einander in Münster concertirt. Der Erstere spielte Beethovens Concert, der zweite das Schumann'sche, und beide zusammen Beethoven's Sonate op. 47. Außer Joachim, dessen Violinspiel allgemeine Bewunderung genießt, überraschte auch Brahms durch sein vortreffliches Clavierspiel. „Namentlich versteht er es, seinen Tönen eine mannigfaltige, wunderbar schöne Klangfarbe zu geben, wie wenn er auf verschiedenen Manualen spielte." (So berichtet die Niederrh. M. Z., und sagt nicht zu viel, wie wir aus eigener Wahrnehmung wissen. d. Red.)

Wien.

Ign. Castelli, der greise Schriftsteller, der mit so vielen berühmten Musikern in vertrautem Verkehr stand, der Verfasser des Textes zu Schuberts „häuslichen Krieg" ist am 5. Februar, 82 Jahre alt, gestorben.

Mozart's Geburtstag wurde am 26. Januar im Hofoperntheater durch seinen Don Juan gefeiert, welcher diesmal in Wien zum 650sten mal gegeben wurde.

Der Violinist Nottes, Mitglied des Hofoperntheaters, ist gestorben.

### Berichtigung.

In der letzten Nummer auf der letzten Seite, in der Berliner Notiz ist in den zwei letzten Zeilen Erfindung statt Empfindung, und Gemeingut statt Gemeindegut zu lesen.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 16. Februar Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 2. Philharmonisches Concert (Programm: Symphonie in Es von Haydn, Arie aus der „Entführung" von Mozart, ges. von Hrn. Walter. Ouvertüre zu den Abencerragen von Cherubini. D-moll-Symphonie von Schumann.)

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 8. Wien, 22. Februar 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen „Reisebriefen."

Von Wilhelm Wauer.

### II.

### Mendelssohn als Kunstphilosoph.

Wenn der erste Artikel die „Reisebriefe" hinsichtlich ihrer Ausbeute zur Erkenntniß des sittlichen Kunstcharakters Mendelssohn's beleuchtete, so dürfte es auch von Interesse sein zu erforschen, wie unser Künstler über allgemein philosophische wie speciell ästhetische Kunstfragen gedacht hat. Besonders reich ist der Inhalt des Buches, dem Charakter von „Reisebriefen" gemäß, nach dieser Seite eben nicht zu nennen, auch war Mendelssohn von Haus aus eine viel zu echte Künstlernatur, als daß man aus seiner Feder wohl irgendwo ausführlichere kunstphilosophische Predigten erwarten dürfte. Daß aber ein so intelligenter Kopf, wie Mendelssohn es war, über dergleichen Fragen nach dem Zusammenhang der Dinge im Stillen ernstlich und mit Erfolg nachgedacht haben wird, kann wohl Niemandem einfallen zu bezweifeln und geht schon aus dem Wesen seiner Produktionen von selbst hervor, die fast nirgends in ihrer tiefen Vernünftigkeit und Sachgemäßheit — die den rein künstlerischen Instinct berichtigende, nicht aber fesselnde Arbeit des Verstandes vermissen lassen. Es bedurfte zur Anregung solchen Nachdenkens gar nicht erst der dahin einschlagenden Untersuchungen von Männern wie Göthe, Schiller, Hegel, die unserm jungen Tondichter ja zugänglich waren; zu allen Zeiten müssen solche Fragen die bedeutenderen Künstler nebenher beschäftigt haben, nur daß eben die innere Beantwortung im Sinne und nach dem Standpunkt der Zeit ausfallen mußte.

Es sind hauptsächlich drei Punkte, die in den „Reisebriefen" zur Sprache kommen und in Betreff welcher die Resultate des Nachdenkens erkennbar zu Tage treten, nämlich das Verhältniß des Textes zur Musik in der Oper; die Berechtigung oder Nichtberechtigung von Texten überhaupt, je nach ihrem Inhalt, zur Verbindung mit Tönen mit Berührung der Tonmalerei; und die Frage über den Fortbestand der Kunst. Die Aussprüche Mendelssohn's werden ganz von selbst auf einige allgemeinere Erörterungen hinführen.

In den Briefen an Devrient, Immermann und den Vater gedenkt er besonders ausführlich der Oper und seines inneren Verhältnisses zu dieser Kunstgattung. Daß er vor Frivolitäten den heftigsten Abscheu empfindet, ist schon im vorigen Artikel erwähnt; in Betreff anderer Eigenschaften der Operntexte schreibt er an Devrient u. A.: „Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Dekorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, daß Du die besten Operntexte schreiben wirst, die wir haben. Ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse musikalisch, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreib dann meinethalben Prosa — wir wollen es schon componiren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll, wenn die Verse musikalisch gemacht und nicht musikalisch gedacht sind, wenn äußerlich in schönen Worten eingebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt, da hast Du recht, das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiß reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen, ohne einen gewissen Blitz der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiß kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden." — Das ist deutlich gesprochen, und was die Hauptsache ist, ewig giltige Wahrheit. Auf den poetischen Gehalt des Textes kommt es an, und natürliches Stimmungsleben muß derselbe bieten, um gutmusikalisch und zugleich gutdramatisch zu sein. Je bedeutender der Gedankenkern und je vollkommener dieser in lyrischen Fluß gesetzt ist, so daß die Macht der Empfindung zu dramatischen Aeußerungen treibt, desto besser ist der Operntext. Der Gedanke ohne lebendige Einheit mit der Empfindung steht zur Musik in keinem Verhältniß, und lyrische Passivität läßt keine Aktion aufkommen. Was den poetischen Gehalt anlangt, so macht Mendelssohn nicht geringere Ansprüche an den Operntext, als z. B. Richard Wagner, und jeder einsichtige Mensch vor und neben diesem. Ein derartiges Streben ist nicht erst seit Wagner in der Welt, und es ist eben nur mit dem Gelingen nicht recht von Statten gegangen. Und dies geht wieder, wenn man der Wahrheit auf den Grund nachspürt, sehr natürlich zu. Es ist nämlich von ganz besonderer Schwierigkeit in einem für Musik berechneten Text, der ja niemals tief in das Reich des Gedankens eindringen darf, sondern immer nur in möglichst kurzer Form die lyrischen Resultate der Begebenheiten und Gedanken aussprechen muß, alle Ansprüche zu erfüllen, die an ein reines Drama gemacht werden dürfen. Das lyrische Drama (so sollte man jedes Operngedicht nennen) soll und kann allen Anforderungen einer vernünftigen Idee, einer poetisch lebenswahren Ausführung genügen; die stetige erschöpfende Gedankenentwicklung muß nothwendig unter dem Erforderniß des Hineinziehens des Ganzen in das Element der Stimmung leiden. Die Stimmung vermag sich selbst auszusprechen und zu schildern, ihre oft auf reinen Verstandesoperationen beruhenden Motive kann sie nur andeuten, nicht entwickelnd darlegen, und so liegt denn die Gefahr der Lückenhaftigkeit stets sehr nahe und ist noch von Wenigen ganz überwunden. Bei Operndichtungen nun, in denen diese schwer zu erreichende Klarheit der Motive mit einer gutdramatischen Idee und deren poetischen, lebensvollen Ausführung zusammentrifft, die also ihrem inneren Wesen nach die Ansprüche Mendelssohn's erfüllt haben würden, kommt es alsdann auf die Form des Textes nicht an. Diese geht unter in der hinzutretenden

musikalischen Behandlung; das reine Metrum ist nur für das Textbuch da, der Oper als solcher ist es gleichgültig. „Schreib' dann meinethalben Prosa!" Wenn diese nur von innerer Poesie durchleuchtet wäre, so könnte ihre Form dem musikalischen Dramatiker genügen, und das nicht etwa nur dem „absoluten" Musiker, sondern auch einem Wagner, denn selbst bei ihm geht die textliche Form in der musikalischen Deklamation unter und kann auch gar nicht anders. Die musikalische Betonung und Struktur verhüllt, indem sie dem Sinn der Worte gerecht wird, deren formellen Aufbau; dieser beeinflußt zwar den Tonbau, verliert aber damit die eigene Geltung und verschwindet hinter und in letzterem, der nun übermächtig auftritt mit allen seinen Ansprüchen auf Mannigfaltigkeit der Formen. Ebenso ist es nur Gattung „aber nicht Vorzug" begründend, ob in dem lyrischen Drama die Worte den Sinn nur allgemein als Grundlage skizziren und der Musik die eigentliche Ausführung durch Tongedanken überlassen, wie dies die alte Oper thut, oder ob der Inhalt bereits textlich erschöpfend ausgeführt ist, so daß die Musik nur sich den Worten anschmiegend zur Verwendung kommt, wie bei Wagner. Darüber muß Alles einig sein, daß in jedem Fall nichts geschehen darf, was gegen die innere dramatische Wahrheit verstößt, aber die beiden Möglichkeiten existiren, daß der Eine den Inhalt der Situation durch gesungene Worte ausdrückt, der Andere durch Musik mit zu Grunde gelegten Worten. Ersterer bekennt sich dann zum musikalischen Drama, letzterer zum dramatischen Musikwerk, d. i. zur Oper, wie sie bisher im Allgemeinen verstanden wurde und in alle Ewigkeit ihre Berechtigung behalten wird, sobald nur die musikalische Ausführung in keiner Weise dem Gange des Drama widerspricht, und sich blos in solchen Momenten ausbreitet, wo im andern Fall eine dichterische Ausführung am Platze gewesen sein würde. Es st die Wahl zwischen lyrischem Drama, wo die Musik den Formen der Dichtung nachgeht, diese mit ihren Fluthen gleichsam nur befeuchtet und erweicht, und lyrischem Drama, wo die Dichtung nur den Kern des Gedanken-Inhalts bildet, ihre Formen keine selbstständige Geltung beanspruchen und ihr Inhalt nur Skizze, nicht Ausführung sein will, daher in den Fluthen der Musik aufgelöst wird, und nur dem Ganzen ihren geistigen Gehalt mittheilt. Es gilt, um die Sache durch ein populäres Gleichniß zu erläutern, ob Zucker mit Rum getränkt, oder Rum mit Zucker versüßt. Bedürfniß, Liebhaberei entscheidet über den Erfolg und die Annehmbarkeit der einen oder der andern Form des sich dem Genusse Darbietenden, keine schließt die Berechtigung der andern aus, die entschiedene Bevorzugung der einen ist kein Fortschritt zum Höheren, sondern nur nach der Breite. Die poetische Wahrheit kann ja auf beiden Wegen in der Oper gewahrt bleiben; äußerlich genommen ist beides Unsinn. Wagner's Verdienst beruht auf seinen practisch künstlerischen Gaben, die für sein Genre sehr bedeutend sind, nicht auf seinen Theorien. Schade nur, daß er der Welt die willige Anerkennung der ersteren so schwer macht und den Werth seiner Persönlichkeit so herabdrückt durch die widerliche Arroganz seiner Schriften und die lächerliche Ostentation seines sonstigen Auftretens, in welcher Hinsicht er freilich im Kreis der Seinigen nur als primus inter pares dasteht. Die eigensinnige, nicht auf edler Ueberzeugungstreue, sondern auf Rechthaberei gegründete Durchführung seiner einseitigen Theorien ist übrigens sein gefährlichster Feind. An ihr werden endlich auch seine Erfolge scheitern, denn die vollendetste Monotonie und Schwerfälligkeit kann da nicht ausbleiben, und die Welt wird nach reinem Drama rufen und nach der alten Oper. (Lyrisch-dramatisches Musikwerk.) Was den innern Gehalt der musikalisch-dramatischen Dichtung betrifft, so wollte Mendelssohn dasselbe wie Wagner, äußerlich war sie ihm aber allerdings zunächst und vor Allem Musikwerk und die dichterischen Formen hatten für ihn die Bestimmung, den Inhalt in einer den musikalischen Bedingungen entsprechenden Weise auszusprechen, und dazu gehört an geeigneten Stellen eines umfangreichen Werkes ein Text, knapp genug in der Form, um Wiederholungen zu erlauben, ohne welche reichere musikalische Combinationen, die das Ganze vor Einförmigkeit schützen, nicht möglich sind, die aber sonst leicht eine allzu große Breite der Ausführung verursachen müßten, sowie ein Text, der für Gleichzeitigkeit in der musikalischen Behandlung eingerichtet ist. (Ensembles). —

Ueber den zweiten Punct, Musikberechtigung der Texte im Allgemeinen nebst Tonmalerei, spricht Mendelssohn in dem Brief an Frau v. Pereira. Für diese Dame hatte er die „Nächtliche Herrschau" von Zedlitz in Musik setzen sollen, lehnt aber ab. „Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, etwas zu componiren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch leicht einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren. Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung oder einer blos erzählenden Weise: Der Eine läßt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, — der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Richtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen) aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Uebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse. Die „Nächtliche Herrschau" nun erzählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kömmt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. — Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Baß, und Trompetenstöße im Diskant, und sonst allerlei Spuk anbringen können, — dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu lieb; so etwas kömmt mir immer vor wie ein Spaß, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll." — . . . . .

Wenn Mendelssohn es für unmöglich hält ein beschreibendes Gedicht zu componiren, (d. h. hier für sinnwidrig) so hat er Recht, insofern er ein blos beschreibendes Gedicht, ohne lyrischen in einem Verhältniß zur Musik überhaupt stehenden Gehalt meint; denn wo dieser fehlt, hat die Musik durchaus keine inneren Anknüpfungspunkte. Reine Sentenzen, Naturgedichte oder z. B. Fabeln, die auf eine trockene Moral hinauslaufen, wird Niemand im Ernst für musikfordernd ansehen, wenn auch z. B. Robert Schumann die Thorheit begangen hat, ein Rückert'sches Ritornell wie: „In des Sommers Tagen rüste den Schlitten, und deinen Wagen in Winters Mitten"! in Töne einzuhüllen. Eine Prüfung des Sinnes muß über die musikalischen Eigenschaften eines derartigen Gedichtes entscheiden. Hinsichtlich der „Heerschau" muß man Mendelssohn's Ansicht auch vollkommen beipflichten. Das ist objective Beschreibung, die nicht durch sich selbst auf die Stimmung wirken will, sondern dazu dient, uns eine begriffliche „Idee" aus sich herauswachsen zu lassen. Diese Schilderung steht im Dienst des Verstandes, nicht der Empfindung. Die Objecte entbehren der Realität und machen auch gar keinen Anspruch darauf. Ein solches Gedicht kann höchstens einfach musikalisch declamirt werden im allgemeinsten Ausdruck der das Ganze umschwebenden Stimmung, und auch diese Behandlung wird nur dem

zufällig angezogenen Gewand gleichen, während eine tonmalerische Ausführung geradezu widersinnig ist; denn das hieße Arme und Beine malen, ohne Rumpf und Kopf zur Vervollständigung der Menschengestalt, oder eine Vorrede schreiben ohne Buch. Und zwar würde alles dies ebenso wohl dann gelten, wenn es sich dabei um Objecte handelte, deren Malerei auf musikalisch interessante, ausdrucksvolle Gebilde führen könnte oder in einem bestimmten Fall wirklich geführt hätte, und es nicht wie hier nur etwa „Trommelwirbel und Trompetenstöße" wären, die als Nachahmung auf dem Pianoforte natürlich eine höchst armselige, grundprosaische Rolle spielen müssen, echte Kinderfibel-Bilder, ohne jeden ästhetischen Selbstzweck, und nur mit dem freilich höchst praktischen, die Unmündigen darob außer Zweifel zu setzen, daß eben diese „knallrothen" Dächer wirklich und wahrhaftig Ziegeldächer vorstellen sollen.

Anders ist es jedoch mit einem Gedicht wie „Erlkönig", und allen echten Stimmungsballaden. Hier findet erstens die Musik einen inneren Anhalt und es entsteht nur die Frage über das Wie der Behandlung. Wenn Mendelssohn die musikalische Composition auch solcher Gedichte verwirft, so kann man dieser Ansicht kaum beistimmen, denn hier ist alle „Beschreibung in das Element der Stimmung getaucht, und hilft diese ausdrücken. Und wenn er dem ruhig erzählenden Vortrag immee noch am ehesten beipflichtet, so kann das, meiner Meinung nach, in dieser Allgemeinheit auch nicht gelten. Das Wesen der Ballade muß in jedem einzelnen Fall darüber entscheiden. Dem „König von Thule" würde unbedingt letztere Behandlungsweise einzig und allein eignen, was aber den „Erlkönig" betrifft, so erfordert die bewegte dramatische Weise doch eine, dem Einzelnen nachgehende charakterisirende Auffassung, nach welcher die Musik weniger blos erzählt als vielmehr darstellt, dem Charakter des Gedichtes gemäß im Einzelnen wie im Ganzen. Wo Musik eintritt, hört eben das bloße Erzählen ganz von selbst auf und es beginnt die Darstellung, hier ruhiger, dort bewegter, wie der Inhalt der Dichtung es erheischt, und damit tritt auch die Tonmalerei in ihr Recht, wo es sich um Objecte handelt, deren vorgestellte sinnliche Eigenschaften zugleich geistigen Ausdruck vermitteln, welcher dann in der malenden Nachahmung wirklich auch wiederzufinden ist. Soweit schöner, geistiger Ausdruck den malenden Tongestalten innewohnt, ist die Tonmalerei vollkommen berechtigt, ja künstlerisch nothwendig, wo die gemalten Objecte wirklich durch sich selbst ein Geistiges ausdrücken und also eine wesentliche, wahrhaftige Bedeutung haben, die ihre Nichtbeachtung als eine Lücke erscheinen lassen würde. Wenn aber die Schönheit des Ausdrucks mangelt, so hat Tonmalerei auch nicht den geringsten Kunstwerth, so wenig wie ein geistloses hölzern gemaltes Gesicht darum solchen besitzt, weil es eben doch ein wirkliches Object darstellt. In aller Kunst, (das wolle man doch nie vergessen, um sich viel unfruchtbares Denken und jammervollen Irrthum zu ersparen) sind ja die Gestalten nicht Zweck, sondern Mittel, nicht die Kunstschönheit selbst, sondern nur ihre Träger, die körperhafte Verwirklichung des seelischen Inhalts, ohne diesen todt, erfüllt von ihm lebendig. Die objectiven Künste stehen deshalb nicht höher, weil sie Naturgestalten abbilden, und noch weniger die nachahmenden Tongebilde über den reinen Phantasie-Tongebilden, denn die nachahmende Fähigkeit der Musik beschränkt sich auf die hörbaren Objecte und die Bewegungsverhältnisse der Dinge nebst gewissen Analogien zwischen Gesichts- und Gehörs-Eindrücken; es entscheidet durchaus nur die Fülle des in und an den Gebilden ausgedrückten geistigen Ausdrucks über den Kunstwerth, und alle Technik muß im Dienst jenes Geistigen stehen, wenn sie mehr als Handwerk sein will. Wo die im Gedicht angeführten Objecte sinnlich-geistig wirken und nicht blos als Begriff zum Ausdruck eines abstracten Gedankens beitragen, da ist deren Abschilderung in ausdrucksvollen und schönen Tongebilden berechtigt, und zur erschöpfenden Darstellung sogar nothwendig, aber auch gewiß und wahrhaftig nur in diesem Fall, und nur bei der Beurtheilung der einzelnen Fälle einer malerischen Wiedergabe kann Streit darüber herrschen, ob dieselbe die Bedingungen der Kunstschönheit in Wahrheit erfüllt oder nicht. Darum sind z. B. die Tonmalereien in Haydn's „Schöpfung" ganz und gar am Platz, denn da gilt es ja recht eigentlich der sinnlich geistigen Eigenthümlichkeit der ins Dasein tretenden Welt der Objecte, die eben auch musikalisch dargestellt sein will, mag nun im einzelnen Fall der geistige Ausdruck bedeutend oder auch vielleicht recht gering sein.

Es wäre lächerlich zu meinen, Mendelssohn sei über die ästhetische Zuläßigkeit der Tonmalerei sein Leben lang im Unklaren gewesen. Ein Blick auf viele seiner Werke, als Paulus, Elias, die „symphonischen Dichtungen" mit der Benennung und in den allgemeinen Umrissen der Form von Ouverturen u. s. w. zeigt, daß er der Tonmalerei durchaus nicht feindlich war, nur stets mit genialstem künstlerischen Instinct in derselben die Grenzen der Berechtigung und der Kunstschönheit innehielt. Es bedarf für ihn wahrlich keiner Vorlesung über diesen Text, und wenn er in jenem Jugendbrief an Frau v. Pereira wohl nicht ganz scharf genug unterscheidet, so liegt das nur in der Schwierigkeit, sich in ein paar flüchtigen Zeilen klar und erschöpfend über solche abstracte Gegenstände auszudrücken, und vielleicht außerdem in einer abweichenden, subjectiven Ansicht, gewissen ihm vorschwebenden einzelnen Beispielen gegenüber. —

Treten wir nun der Frage über den Fortbestand der Kunst näher, wodurch der Sinn ganz natürlich auch auf das Wesen des Fortschritts gelenkt wird, so giebt eine Stelle im Brief an Taubert Gelegenheit zum Anknüpfen. Mendelssohn äußert da beiläufig: „Es macht mich grimmig, daß der Philosoph, der behauptet, die Kunst sei nun aus, immer noch fortbehauptet, die Kunst sei aus, als ob die überhaupt aufhören könnte! Das ist nun aber einmal eben eine tolle, wilde, durch und durch erregte Zeit, und wer fühlt, die Kunst sei aus, der lasse sie doch um Gotteswillen ruhen. . . . Ich habe mir vorgenommen ruhig meines Weges zu gehen; denn daß es Musik giebt, wird mir am Ende Keiner abstreiten, und das ist die Hauptsache." —

Hier tritt Mendelssohn zunächst jenen trägen, im Anschauen des Alten versteinerten Geistern entgegen, die nun und nimmer sich entschließen können, irgend einem Neuen, wenn auch streng prüfend, doch liebevoll bereit entgegenzukommen, jenen, die zu bequem sind, aus ihrem eingelebten Kreis herauszutreten, und zu mißgünstig, um ihren Zeitgenossen freudige Anerkennung zu schenken, deshalb zu der Behauptung ihre Zuflucht nehmen, ein Fortschritt sei in dem und jenem Fach nach den Leistungen ihrer alten Götter nicht mehr möglich. Er glaubt und fühlt Fortschrittsmöglichkeit, und unsere Neuesten würden also ohne Weiteres ihn in ihren Kreis aufnehmen müssen, wenn nicht auch eine nicht unwesentliche Differenz in den beiderseitigen Auffassungen zu spüren wäre.

Daß die Kunst fortbestehen müsse, d. h. daß es niemals an Bedürfniß darnach fehlen werde und ebensowenig an Geistern, die kraft ihrer schöpferischen Begabung von selbst zu dessen Befriedigung hingetrieben werden, ist ein Punkt, über den wohl alle Parteien einverstanden sind. Wenn nun die der Alten jede Fortschrittsmöglichkeit läugnet, behaupten will, es könne nichts wesentlich Neues, viel weniger etwas Besseres erscheinen, so beruht diese Ansicht auf einem Verkennen der nimmer zum Stehen kommenden Strömung des Geisteslebens der Menschheit, das stets Neues gebiert und Neues bedarf. Was heute Geist und Sinn vollkommen erfüllt, als das allsei'ig befriedigendste erscheint, ist in 10, 20, 30 Jahren nicht mehr im Stande, alles Weitere überflüssig zu machen. Das wahrhaft Schöne, das der ewigen Natur des

Geistes Entschöpfte, bleibt allerdings ewig wahr und schön, und wird und muß von jeder nachwachsenden Generation und von dem sich weiter entwickelnden Individuum je nach dem Werth geschätzt werden, doch kann es nicht ewig das Einzige bleiben, und es treten andere Seiten des Geistes auf, und müssen ihr Recht geltend machen dürfen, soweit ihnen solches wirklich innewohnt. Das Alte ist und bleibt wahr, schön, gut, vielleicht im denkbar höchsten Grad, kann in diesem Fall auch nie an sich abgenutzt erscheinen, aber das Gewordene, Neue kann möglicherweise den gleichen Rang behaupten. Möglicherweise, doch — das ist eben die Hauptfrage, und hier weichen die Anschauungen der Fortschrittsmänner von einander ab.

Jede Zeit hat ihren besonderen Inhalt, den sie auch entsprechend ausdrücken will. Theils sind es veränderte Auffassungen des schon längst Bestehenden, theils neu auftauchende Richtungen. Er ist anders, als der aller früheren Epochen, gleich gut, besser, oder auch schlechter. Die Kunst als Ausfluß des geistigen Lebens bewegt sich dem Leben des Geistes, dem Inhalt der Zeiten entsprechend weiter. Das meint Mendelssohn mit seinem Fortbestand der Kunst, die ihm ja vor Allem Gestaltung des inneren tiefempfundenen Lebens ist und also als ein lebendig Wechselndes fortbestehen muß; das verleiht ihm auch jene getroste Freudigkeit des Schaffens, die ihn durch sein Leben begleitet hat. Weiß er doch, daß der Geist zu aller Zeit berechtigt ist, sich auszusprechen, und daß der seinen Beruf mit Ehren erfüllt, dessen Werk eines „in Gott gethan" ist, der mit ernstem, treuem Sinn nach dem Höchsten strebt, sowie es ihm eben gegeben ist, dieses Höchste zu erkennen. Darum erfreute er sich im Bewußtsein seines redlichen, reinen Wollens der vollkommensten Ruhe des Herzens und Gewissens, und darum blieb er, trotzdem daß er kraft seiner reichen Begabung und deren gediegenster Ausbildung sich den ersten Platz in seiner Zeit erwarb, doch immer ein bescheidener Künstler. Ihm kam es nie bei zu glauben, daß selbst der Erste der Zeit deshalb größer als die Ersten anderer Zeiten sein, oder auch nur ihnen gleichstehen müßte. Absolut größer ist doch nur der, welcher die gleichen geistigen Gebiete kunstvoller beherrscht, oder außer ihnen auch noch andere, neue, kunstwürdige, oder endlich solche, die die in Vergleich tretenden an Bedeutung wirklich übertreffen. Jede vermessene Ueberschätzung seiner eigenen Bedeutung gegenüber den Heroen der Vergangenheit lag ihm daher fern. Er war der edelste und höchste Ausdruck seiner Zeit, hat den Ton dieser edelsten Zeitrichtungen am lautesten angeschlagen, war also auch in dem Maße originell als es der Geist dieser Zeit war auf dem Grunde der Wahrheit. Eine Originalität um jeden Preis, auf Kosten der Wahrheit, ist ein Unding und verfällt, blende sie auch anfangs die Sinne der unruhigen Geister noch so sehr, in der näheren oder ferneren Zukunft gerechter Mißachtung. Nur, was auf den ewigen Gesetzen der Wahrheit beruht, hat auch ewige Geltung; jede spätere Periode erkennt und verurtheilt unerbittlich die Irrthümer der vergangenen, ohne jedoch deshalb im Stande zu sein, sich selbst vor vorübergehenden neuen Irrthümern zu bewahren. Das Fremdartigere ist keineswegs nothwendig, das wahrhaft Bedeutendere, der bloße Reiz der Neuheit kann ja immer nur eine Zeit währen, mag derselbe nun im Styl oder im Inhalt auftreten; nur das Große des Inhalts, in wahrer Schönheit gestaltet, überdauert die wechselnden Richtungen der Zeiten, und diese Größe kann sich auch auf bereits entdeckten Gebieten geltend machen, wofern sie eben nur noch neue Wahrheiten, neue Schönheiten in ihren Grenzen bergen. Nur diese tragen schließlich den Preis davon im Kampf um den Lorbeer, nicht das bloß Neue, Andersgeartete, was an sich allein keinen Vorzug, sondern nur eine Eigenschaft bezeichnet, und im besten Fall, da wo es mit Wahrheit und Schönheit vereinigt auftritt, doch an sich nur so lange vorzugsweise interessirt, als es eben noch neu ist, während die Schönheit, die innere Bedeutung, unverändert dasteht. Neuheit ohne Schönheit, dieser Begriff im vollsten und tiefsten Sinn genommen, ist auf dem Gebiete der Kunst dasselbe, wie in dem Reiche der Wissenschaft ein Gedanke ohne Wahrheit, also ohne jeden Werth; Schönheit ohne Neuheit, ohne selbstständigen, individuellen Charakter, ist müßige Wiederholung und raubt dem Künstler selbst allerdings den Ruhm eines wahrhaft schöpferischen Genius, ergibt aber doch immer genußreiche Kunstwerke, die nur mit den Vorbildern nicht in Verbindung gebracht werden dürfen.

Mendelssohn, um schließlich auf diesen zurückzukommen, glaubte an Fortschritt und wollte denselben, doch nie ohne das, was solchem Streben erst Sinn gibt, Schönheit in Gehalt und Darstellung, und war ferner durchaus nicht der heutigen Tages so Vielen vom Uebermuth und Hochmuth eingegebenen Meinung, daß das Streben nach Fortschritt nothwendig auch zu einem glücklichen Gelingen führen, und dieses Gelingen selbst im günstigsten Fall ein so reiches und bedeutsames sein müsse, um ein dünkelhaftes Herabblicken auf die Leistungen der großen, edlen Vorstrebenden zu rechtfertigen. Mendelssohn war der Mann des historischen, aus der geistigen Entwickelung von selbst sich ergebenden Fortschritts, nicht der der willkürlichen Seitensprünge in's Reich der Unnatur und des Irrthums. Die Ideen der Gesetz- und Zuchtlosigkeit können wohl einmal zehn Jahre lang die der Ordnung und Vernunft theilweise in Schatten stellen, ihre Colporteurs mit lärmender Dreistigkeit die Stimmen der Wahrheitskämpen überschreien; doch es kommt die Zeit, da die Lüge erkannt und bei Seite gelegt wird wie ein abgetragenes Gewand, und so wird die Welt auch den Tag sehen, da begeisterte, den Pfad der Wahrheit wandelnde Jünger der Kunst das Banner echter, göttlicher Schönheit wieder hoch und freudig werden wehen lassen, sowie dies einst Felix Mendelssohn-Bartholdy gethan *).

## Recensionen.

Ferdinand Hiller. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Frau Wilhelmine Szarvady geb. Clauß zugeeignet op. 69. Hamburg bei Aug. Cranz.

X. Wohl Mancher hat schon staunend gefragt, wenn ihm irgend ein modernes Effektdrama, in dessen Titelrolle er gestern eine erste Bühnenkünstlerin bewundert, am nächsten Morgen schwarz auf weiß gedruckt zu Händen kommt, ob dies dieselbe Dichtung sei, die ihm bei der gestrigen Aufführung nicht nur erträglich, sondern an mehr als einer Stelle rührend, ergreifend und überwältigend gedünkt hat. Wie klangen jene fünffüßigen Jamben, die uns heute mit ihrer lauwarmen Sentimentalität langweilen, gestern so bedeutungsvoll; jene Stellen leidenschaftlichen Affektes mit denen die Künstlerin uns vom Scheitel bis zur Sohle durchschauerte erwecken heute nur ein mitleidiges Lächeln über die Geschraubtheit des Dichters. Welche Art von Trunkenheit war gestern bei der Aufführung über uns gekommen und welcher Grad von krankhaft kritischer Nüchternheit will uns nun den empfangenen Genuß verleiden?
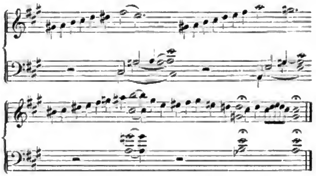
So überzeugt wir sind, daß viele unserer Leser mit derartigen Empfindungen schon den Text der Waisen von Lowood, der Anna Lise und unzähliger Rührstücke gemustert haben, so glauben wir nicht minder, daß eine ähnliche Reflexion bei näherer Prüfung des angezeigten Concerts manchen überkommen wird der dem Vortrag desselben Concerts von Madame Clauß-Szarvady in gefülltem Saale mit Entzücken beiwohnte und gemeinsam mit der ganzen Masse des berauschten Publikums jeden

*) Beiläufig sei hier, ehe wir von den „Reisebriefen" scheiden, noch bemerkt, daß allerdings 3 Motetten für die Nonnen als op. 39 erschienen sind, ein „Gebet an die Maria" sich aber nicht dabei befindet. (S. pag. 85 der „Reisebriefe.")

Satz mit lebhaftem Bravo, den Schluß des ganzen Concerts mit nicht endendem Beifall feierte.

Wenn schon dieser Eingang auf einen lebhaften Widerspruch schließen läßt, in welchem wir uns mit dem geehrten Herrn Componisten in Betreff dieses Clavierconcerts zu befinden scheinen, wenn wir in der That uns gestatten diese Composition einer strengeren Beurtheilung zu unterziehen, als Herr Hiller von seinen Recensenten gewohnt ist, so wollen wir doch auch gleich im voraus bemerken, daß wir uns nur zu unserem aufrichtigsten Bedauern genöthigt sehen, einmal so ernst und mahnend gegen Herrn Hiller aufzutreten. Wir rechnen einzelne seiner Compositionen zu dem Trefflichsten, was seit Beethoven geleistet worden. Wir staunten oft über den Reichthum seiner produktiven Kraft, über die Vielseitigkeit seines Talents. Mit Sehnsucht sehen wir der Veröffentlichung seiner Oper entgegen. Da wir die Hoffnungen, zu welchen uns die Leistungen einiger jüngerer Componisten berechtigen, nicht in die Wagschale werfen können, wenn es gilt wirkliche Bedeutung auf den Grund thatsächlicher Leistungen hin zu messen, so stehen wir keinen Augenblick an, Hiller als den Begabtesten, Gewandtesten und Tüchtigsten unter den Meistern der Gegenwart seit Schumann's Tode anzuerkennen. Aber gerade weil wir sein Talent so hoch schätzen, weil wir ihn mehrmals als einen wahrhaft genialen Componisten kennen gelernt haben, darum beobachten wir es mit einer Mischung von Schmerz und Unwillen, daß der Componist der hebräischen Gesänge, der Zerstörung Jerusalems, Compositionen von so verschiedenem Werth zu Tage fördern kann, daß er es nicht verschmäht Werke von so sehr zweifelhaftem, höchstens vorübergehendem Werthe zu produciren, wie manche seiner letzten Compositionen und unter diesen auch unser Concert. Derartige Concessionen an die eigene Flüchtigkeit und an den Beifall des großen Publikums sollte ein Künstler, der geleistet was Hiller leistet und was Hiller leisten kann wenn er will, sich niemals und unter keiner Bedingung erlauben. Die Lust einmal ohne viele Ueberlegung und Vertiefung hinzuschreiben was in Sinn und Feder kommt, es sich einmal recht leicht zu machen, wandelt ja Jeden wohl gelegentlich an; aber wer nicht über eine gleiche Unendlichkeit künstlerischer Inspiration wie Mozart zu verfügen hat, der bekämpft solche Anwandlungen mit tapferer Selbstverläugnung. Er sollte es wenigstens thun, denn jegliche Gewissenlosigkeit die der Künstler sich in seinem Schaffen erlaubt, hat ebenso ihre bedenklichen, wenngleich ihm selbst unmerklichen Consequenzen wie die Sünde auf ethischem Gebiet.

Das betreffende Concert ist in Fis-moll geschrieben. Der erste Satz, Allegro quasi fantasia, moderato ma con energia e con fuoco ist der inhaltreichste, obschon er an denselben Fehlern leidet, wie die beiden folgenden Sätze: Mangel einer tüchtigen Durcharbeitung, einer concisen Form, Ueberfluß an gehaltlosen Phrasen. Das erste Thema kündigt sich mit großem Pathos, wie mit einem Anlauf heftiger Leidenschaften an, und doch wird einem bei diesen Octaven, bei dem ganzen Verlauf des Themas nicht warm, einer eigentlichen Entwicklung, einer rechten Steigerung ist dasselbe nicht fähig, es ist mehr pathetische Deklamation als inhaltsvolle Musik. Mit desto größerer Freude begrüßen wir die Hauptmelodie des Satzes, welche sich Seite 4, Syst. 3, Tact 2 unmittelbar an das erste Thema anreiht. Sie ist so innig und sangvoll, wie wir sie nur wünschen können, nahe verwandt mit mehreren der schönsten Schumann'schen Motive, ohne jedoch in irgend einer Weise dem Vorwurf einer Reminiscenz aus Schumann zu unterliegen. Wir versprechen uns eine reiche Entwickelung dieser Melodie und halten uns zu dieser Erwartung berechtigt. Desto mehr bedauern wir, wenn sich die schöne Melodie schon mit dem letzten Takte der Seite und noch dazu in entschiedenen Mißklängen verläuft. Auf Seite 6 bringt uns das Orchester die beiden Motive in rascher Folge und der baldige Einsatz des Claviers wiederholt nur die ohnehin nicht gerade originelle Seite 5. Das Passagenwerk, welches Syst. 5 auf Seite 7 anhebt, ist Hillers unwürdig, wollte er durchaus Passagen schreiben, so standen ihm bei wenigem Nachdenken eigenthümlichere und technisch interessantere zu Gebote. Wir freuen uns durch den Orchestereinsatz davon erlöst zu werden, der wieder mit einer gewöhnlichen Wendung abschließt um eine Art Cantilene auszuführen, die bei bedeutungsvollem, pikantem Vortrag an Chopin anklingen mag, für gewöhnlich aber an Hummel'sche Manier erinnert. So reichlich sie mit Verzierungen versehen ist, — nichtsdestoweniger fehlt ihr Reiz und warme Innigkeit. Mit fragmentarischen Andeutungen des ersten Themas folgen Octavenpassagen und Arpeggios und ehe wir uns versehen klingt uns wieder das schöne zweite Motiv mit seiner hoffnungsvollen Melodie entgegen. Wir haben uns getäuscht, indem wir von dieser Wiederkehr als Mittelpunkt des erstes Satzes einen eigentlichen Durchführungssatz, irgend eine Art von Verarbeitung der Motive erwarteten, möchte dieselbe noch so frei gehalten sein. Wir sind in dieser Hinsicht gewiß nicht pedantisch, aber wenn der Componist uns musikalische Gedanken und darunter einen wirklich schönen und inhaltsvollen vorführt, so dürfen wir doch auch einige Mühe der Verarbeitung von ihm verlangen. Mit der bloßen Ueberschrift quasi fantasia sind jene paar Takte Arpeggio noch lange nicht gerechtfertigt. Nach der Cadenz geht es mit kurzem Rückblicke auf die Cantilene, mit Wiederholung des übrigen schon Bekannten durch modulatorische Veränderungen der Schlußsteigerung zu, und mit einer Ueberleitung, deren Trivialität Hiller selbst am besten einsehen und wissen muß, ins Andante über.
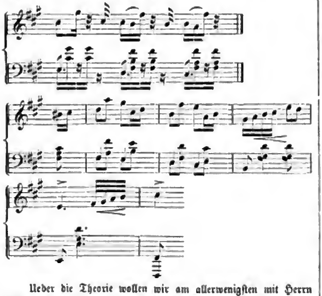


Doch vielleicht wählte er mit Absicht gerade dieses Zwischenspiel um uns desto mehr zu überraschen, wenn wir nach diesem und manchem andern Unbehagen im ersten Satze, uns nur mit schwelgerischem Entzücken der Anfangmelodie des Andante, (D-dur) einer Melodie der schönsten Art hingeben. Wir haben das Recht, uns dem Componisten gegenüber so strenge zu verhalten, denn wer eine Melodie, so einfach und so innig wie diese erfinden kann, der sollte sich niemals an hohlem Pathos genügen lassen. Und doch ist schon der Zwischensatz des Andantes geeignet uns aus all' unserer Zufriedenheit aufzurütteln. Gerade nach der klassischen Schönheit der ersten Melodie ertragen wir die Spohr'sche Gefühlsamkeit des Zwischensatzes mit gesteigertem Widerwillen. Das große Publikum entzückt sich vielleicht auch zum hunderttausendsten Male wieder an solcher sentimentalen Phrase und meint etwas unmittelbar für's Herz zu empfangen, aber der Ferdinand Hiller, den wir meinen und schätzen, weiß Gold und Flittergold sehr wohl zu unterscheiden, und weiß, daß diejenigen unter seinen Compositionen am längsten dauern werden, bei welchen er sich nicht um das sentimentale Bedürfniß des Publikums gekümmert hat.

Nach kurzer Rückführung finden wir uns am Schlusse von S. 20 wieder im Anfangsthema, welches diesmal dem Orchester zugewiesen ist, während die Clavierstimme sich in seinen Verzierungen ergeht. Von seiner Hand gespielt klingt das trefflich, der Griff, den Hiller hier gethan, ist gewiß ein glücklicher.
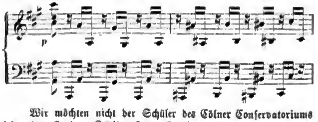
Das erste Thema des letzten vom Orchester eingeleiteten Satzes ist voll von keckem frischen Humor, wenn nur die Quinten- und Octaven-Fortschreitungen in Tact 5 und 6 desselben nicht so häßlich klängen. Wir haben bis hierher gewartet, um auf eine

häßliche Stelle im ersten Satze, Seite 4 letzter Takt, aufmerksam zu machen und reihen demselben die uns mißfallende Stelle im Rondo S. 24, System 3, Takt 5 und 6, und System 4 derselben Seite, Takt 3 und 4 an.



Ueber die Theorie wollen wir am allerwenigsten mit Herrn Hiller rechten, er ist ein so bewährter Meister darin, daß er weiß was er in dieser Hinsicht zu thun und zu lassen hat, und was er thut verantworten kann. Wir machen auch keine Jagd auf Quinten-Fortschreitungen und Octavenfolgen, vorausgesetzt, daß sie gut klingen. Aber sämmtliche drei Stellen klingen schlecht und darum möchten wir wissen, was den Componisten bewegen konnte sie zu schreiben. Das erste Thema des letzten Satzes wird dadurch verdorben und bei der vierfachen Wiederkehr desselben tritt die Verletzung des musikalischen Ohres besonders grell hervor.

Der letzte Satz ist der schwächste. Mit Ausnahme des ersten Themas und des eleganten Uebergangs zum zweiten wüßten wir nichts in demselben zu loben. In formeller Hinsicht ist das Finale so lose wie es die Rondoform gestattet, zusammenhängend. Das zweite, nichts weniger als originelle Thema spinnt sich zu ermüdender Länge aus. Unerträglich wird es in den zwei letzten Systemen von S. 27 und bei seiner Wiederkehr in C-dur Seite 31, System 2 und 3. Die Dürftigkeit dieser Stellen kann dem Componisten beim ersten Durchspielen nicht entgangen sein. Die Oktavenpassagen, welche im ganzen Concerte sich sehr geltend machen und doch wirklich kein Beweis von meisterhafter Arbeit sind, erregen namentlich im Finale nach Beendigung des zweiten Themas und zum Schlusse des Satzes unser Staunen. Sie spielen hier die unverkennbare Rolle von Lückenbüßern, aus Bequemlichkeit schreibt sie der Componist, eine Etudenreminiscenz der verbrauchtesten Art hin. z. B.



Wir möchten nicht der Schüler des Cölner Conservatoriums sein, der sie dem Kritiker Herrn Ferdinand Hiller, und wäre es in einer Erstlingsarbeit zur Beurtheilung vorlegte. Warum Herr Hiller S. 32, System 5, Takt 4 im Baße Gis statt As und Takt 8 fis statt ges gegen die musikalische Orthographie schreibt wissen wir nicht. Der Uebergang führt nach Ges-dur, zur etwas veränderten Einführung des noch einmal wiederholten Hauptthemas. Alsdann kurzer Rückblick auf den oben gelobten Uebergang zum zweiten Thema, das zweite Thema selbst in Fis-dur und rascher Abschluß des ganzen Satzes mit Wiederholung der leidigen Oktaven, keine Steigerung zum Schlusse von innen heraus, sondern nur die gewöhnlichste durch Fortissimo.

Sollte unser Referat dem Herrn Componisten zu Gesicht kommen, so bitten wir ihn nicht zu übersehen, was wir zum Eingang über seine Verdienste erwähnt haben und überzeugt zu sein, daß obgleich wir das vorliegende Concert in so mancher Hinsicht mißbilligen mußten, dies unserer Verehrung für den glücklicherweise beträchtlichen, wahrhaft gediegenen und meisterhaften Theil seiner Compositionen nicht den geringsten Abbruch thut.

---

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Unter dem obigen Titel brachten kürzlich die „Recensionen" einen Artikel aus der Feder Otto Gumprecht's, den wir unseren Lesern mittheilen zu sollen glauben, da unseres Erachtens dieser Gegenstand noch nie so klar und unpartheiisch behandelt worden ist. Unsere eigene in einigen Punkten abweichende Meinung werden wir gelegentlich, vielleicht am Schluß des Aufsatzes aussprechen. D. R.)

Wie es schon im Wortlaut liegt, bezeichnen wir als „Kirchenmusik" zunächst solche Tonstücke, die in der Kirche während des Gottesdienstes zum Vortrag gelangen. Dies äußere Kriterium erschöpft indessen noch keineswegs das Wesen der Sache, denn einmal haben wir uns daran gewöhnen müssen, echte Kirchenmusik im Concertsaale zu hören, um nicht der Schätze, welche die Vergangenheit in dieser Gattung aufgehäuft, fast ganz verlustig zu gehen; dann hat sich aber auch schon vielfach die profanste Musik in die heiligen Räume eingedrängt. In Italien z. B. pflegt man Werke, wie die Ouvertüren zu Cherubini's „Wasserträger" und Rossini's „Wilhelm Tell" zu Orgelpräludien zu benutzen. Ja, man nimmt keinen Anstand, die lascivsten Weisen Donizetti's und Verdi's durch die Unterlage frommer Texte zu musikalischen Ingredienzien des Kultus zu travestiren, ein Verfahren, das kaum minder fratzenhaft und barbarisch ist, als jene heidnische Unsitte, in der Kirche während des Gottesdienstes zu tanzen, die sich bekanntlich trotz alles Eifeens der Päpste, Bischöfe und Konzilien bis tief in's Mittelalter hinein erhielt.

Soll die Kirchenmusik ihrem Begriff entsprechen, so muß der äußeren Beziehung auf Ort und Zeit noch eine innere sich beigesellen. Kirche nennen wir nicht blos den Raum, in welchem der Gottesdienst stattfindet, wie den letzteren selbst, sondern zugleich die Gesammtheit der Gläubigen, die durch das gemeinsame Bekenntniß zu einem festen Verband geeint sind. Wie nun der Kultus den Zweck hat, öffentlich lautes Zeugniß abzulegen von der Lehre der Kirche, die Einzelnen in ihrem Glauben, aber auch in dem aus dieser Quelle entspringenden Bewußtsein des lebendigen Zusammenhanges mit der gesammten Kirche zu kräftigen, so soll die Kirchenmusik (die eben nur einen integrirenden Theil des Gottesdienstes bildet und lediglich dazu berufen ist, das Werk kirchlicher Andacht und Erbauung zu fördern) indem sie dem Empfindungsgehalt der Lehre künstlerischen Ausdruck leiht, die Seele durch die Macht der Töne aus dem engen Kreis subjektiver Wünsche und Interessen zu einer höheren, reineren Sphäre emportragen, sie aus der egoistischen Vereinzelung erlösen, mit dem Gefühl innigster Gemeinsamkeit sie durchdringen.

Ich bin hier zu dem Punkte gelangt, bei welchem sich das Verhältniß der Kirchenmusik zur religiösen Musik deutlich ergiebt. Auch diese bringt dem Gemüth die Kunde aus dem Reich der ewigen Ideen; auch sie hebt alle Gegensätze zu einer höheren Harmonie auf, befreit uns von den Schranken des Partikulären und Persönlichen, und gewährt uns dafür die Seligkeit, uns eins zu empfinden mit dem allgemeinen Geiste. In solchem Thun ist sie jedoch an keine der Rücksichten und Hemmnisse gebunden, die der Kirchenmusik durch ihre Beziehung zu dem

Cultus auferlegt sind. Diese verhält sich zu jener, wie das Kirchenlied zur religiösen Lyrik, wie die Predigt zur freien, religiösen Betrachtung. Die Kirchenmusik ist eine bestimmte Gattung der religiösen und zwar, um dies hier gleich hinzuzufügen, eine der untergeordnetsten, vom rein künstlerischen Standpunkte aus angesehen. Der bisher nur in seinen weitesten Umrissen festgestellte Begriff wird durch die folgenden, aus ihm hergeleiteten Sätze noch nähere Begründung und Erläuterung erhalten.

In der Kirchenmusik bezieht sich die Kunst auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Indem sie den Bedürfnissen des Kultus dient, muß sie, in soweit es jene fordern, der ihr eingeborenen Freiheit des Schaffens und Gestaltens sich begeben. Weigert sie sich dessen, geht sie mit souveräner Machtvollkommenheit zu Werke, so füllt sie das Gemüth in dem Maße aus, daß in ihm, neben den von ihr empfangenen Eindrücken, auf geraume Zeit nichts Anderes mehr Platz hat. Es geschieht also gerade das Gegentheil von demjenigen, wozu sie herbeigerufen wurde. Statt den Sinn des Hörers dem Gottesdienst zuzuwenden, nimmt sie ihn gänzlich für sich in Anspruch. Sie hebt die spezifisch-kirchliche Andacht und Sammlung auf, um dafür das ästhetische Gefühl ausschließlich zu beschäftigen. Ich lege auf diesen Punkt besonderes Gewicht, weil alle weiter folgenden mit ihm auf's engste zusammenhängen.

Wie jede ästhetische Betrachtung, die sich in das musikalische Detail vertieft, so bietet auch die Frage nach den bestimmten rhythmischen, harmonischen und melodischen Eigenthümlichkeiten, aus welchen der kirchliche Charakter eines Tonstückes entspringt, nicht geringe Schwierigkeiten. Zu der Entscheidung, welche das Gefühl so rasch und leicht an die Hand giebt, gelangt die verstandesmäßige Betrachtung erst nach den mühseligsten Umwegen und Vorbereitungen. Es muß hier indessen der Versuch gemacht werden, in dieser Beziehung wenigstens die wichtigsten Gesichtspunkte anzudeuten.

Alle positive Religion führt ihren Ursprung auf direkte göttliche Ueberlieferung zurück und hält deshalb an dem unvermittelten Gegensatz zwischen Irdischem und Ewigem fest. Die himmlische Botschaft legt die Kirche in ihrem Bekenntniß nieder, und im Cultus vergegenwärtigt sie dem Gemüth und der Phantasie den Inhalt der Verheißung. Der Cultus soll ein Abbild sein, wenn auch nur ein unvollkommenes und getrübtes, von der jenseitigen Herrlichkeit. Die Kirchenmusik, in der solche Transcendenz ihren Ausdruck findet, kann daher keinen anderen Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhabenheit, denn das Unendliche, um das es sich hier handelt, erscheint uns als die Verneinung der Schranken, Unterschiede, kurz aller Bestimmtheit der wirklichen Welt. Mit der Kirche selbst ist auch die Kunst, die ihr dient, der wilden Brandung des Lebens und deren Widerspiel, dem nie ruhenden Wellenschlag im menschlichen Gemüthe, weit entrückt. Versiegt sind für sie Lust und Leid der Erde, die beiden Quellen, aus denen sonst der Strom süßer Töne unerschöpfliche Nahrung empfängt. Kein Hauch der Leidenschaft darf die Fläche streifen, welche nichts zurückstrahlen soll, als den reinen Glanz des Himmels.

Der musikalische Ausdruck des Willens ist bekanntlich der Rhythmus. Je entschiedener sich der Wille kund giebt, je mehr er auf das Besondere gerichtet erscheint, um so vordringender und schlagfertiger muß der Rhythmus sein. Darin liegt auch der Grund, weshalb in Tänzen und Märschen das rhythmische Wesen so einseitiges Uebergewicht behauptet. Gerade das Umgekehrte gilt von der Kirchenmusik. Nicht als ob sie überhaupt der rhythmischen Gliederung enthoben wäre; dies würde jener form- und inhaltlosen Willkür entsprechen, mit welcher keine Kunst, am wenigsten diejenige, von der hier die Rede ist, etwas zu schaffen hat. Vielmehr fordert die selige Befriedigung des mit sich übereinstimmenden, nicht in die bunte Mannigfaltigkeit endlicher Zwecke und Interessen verstrickten Willens, um zum musikalischen Ausdruck zu gelangen, den ruhigsten, mildesten Fluß, die reinste Gleichmäßigkeit und Kontinuität der Bewegung. Völlig im Einklang mit der Natur der Sache besteht daher auch unsere Choralmelodie aus einer fast ununterbrochenen Aufeinanderfolge gleichbemessener, nur durch die leisen Hebungen und Senkungen des guten und schlechten Takttheils unterschiedener Töne. Das Wesen des geistlichen Liedes duldet eben keine reichere und prägnantere Rhythmisirung. Wenn man eine solche im Interesse einer lebendigeren Charakteristik und eines schwungvolleren Vortrags neuerdings wiederholt befürwortet hat, so scheinen mir alle dergleichen reformatorische Bestrebungen aus einer unklaren Vorstellung von der Aufgabe der Kirchenmusik zu entspringen.

Von der Harmonie gilt Aehnliches, wie vom Rhythmus. Aller drängenden Hast und leidenschaftlichen Unruhe enthoben, soll sie durch elementare Reinheit und Einfachheit dem Gemüthe des Hörers die ernste, in sich gefaßte Stimmung mittheilen, welche Ort, Zeit und Gegenstand heischen. Daß die Dissonanz nur ein verschwindendes, der Consonanz stets untergeordnetes, auf sie bezogenes Moment ausmacht, folgt schon aus dem versöhnenden Beruf aller schönen Kunst. Die Kirchenmusik unterscheidet sich aber nach dieser Seite hin von allen übrigen dadurch, daß in ihr die Anwendung der sogenannten dissonirenden Akkorde nur auf den engen Kreis der unentbehrlichsten harmonischen Bindemittel zu beschränken ist. Ferner muß an dieser Stelle der alten Regel gedacht werden, welche gebietet, alle Kirchenstücke in Dur zu schließen. Sie hat ihren guten Grund in dem Umstande, daß die Molltonart schon an und für sich der Ausdruck, des in sich entzweiten, getrübten und beunruhigten Gefühls ist. Alle einzelnen, aus dem Begriffe der Kirchenmusik für Rhythmus und Harmonie abgeleiteten Eigenschaften müssen endlich auch an der Melodie hervortreten. Mit dem Melodischen hat es indessen hier noch seine ganz besondere Bewandtniß, von der weiter unten in anderem Zusammenhang die Rede sein wird.

Da die Kirchenmusik lediglich in einem dienenden Verhältniß zum kirchlichen Bekenntniß steht, nur dessen Inhalt in Klang und Ton übersetzen soll, ist sie wesentlich Vokalmusik; damit ihre gegenständliche Beziehung für den Sinn des Empfangenden in jedem Augenblick klar und offen zu Tage liege, bedarf sie der Geleitschaft des Wortes. Ohnehin erscheint unter allen Organen, die der Tonkunst zu Gebote stehen, die menschliche Stimme als das am meisten vergeistigte; die Instrumente sind weit tiefer verstrickt in die sinnliche Welt, ungleich mehr behaftet mit der materiellen Schwere und den übrigen körperlichen Qualitäten des Stoffs. Nur ein einziges von ihnen, die Orgel, verbindet mit imposanter Klangfülle jenen abstrakten, streng in sich geschlossenen, gleichsam dogmatisch gebundenen Charakter des Tons, der den kirchlichen Zwecken entspricht. Orgelspiel hat deshalb auch seit den ältesten Zeiten den Gottesdienst eingeleitet und einzelne Momente desselben begleitet. Für das geistliche Drama selbst, welches sich später im Kultus vollzieht, hat indessen das einleitende Präludium doch nur eine geringere Bedeutung. Es verhält sich zu jenem, wie die Ouvertüre zur Oper, und eine noch untergeordnetere Stellung, wie in der Oper das Orchester, nimmt die Orgel als den Gesang begleitendes Instrument ein, weil sie wegen ihrer Unfähigkeit zu individualisiren, sich lediglich darauf beschränken muß, die Stimmen harmonisch zu stützen und ihre äußere Wirkung zu verstärken. (Fortsetzung folgt.)

---

## Correspondenzen.

### Berlin.

Von den Orchester Concerten ist wesentlich Neues nicht zu berichten. Die Mitglieder der kgl. Kapelle unter W. Taubert's Leitung bringen nach wie vor die anerkannten Meisterwerke in vortrefflicher Ausführung. Liebig erfreut sich nach wie vor fast täglich eines großen Publikums; doch will es uns bedünken, als wären seine Leistungen nicht mehr so tüchtig und gewissenhaft einstudirt.

Die Kammermusik hat in diesem Winter wahrscheinlich in Folge der großen Zurückhaltung der künstlerischen Kräfte im vorigen Jahre und des dadurch gesteigerten Bedürfnisses eine reichlichere Vertretung in den

verschiedenen Sälen unserer Stadt gefunden. Den besten Geschmack vertritt Laub mit seinem Quartett, doch hat auch er dem Zeitgeiste nicht widerstehen können, und nimmt häufig die klassischen Sachen zu unruhig. Er brachte neu ein Quartett in E-moll von Richter, das recht interessant ist und Quartettspielern zu empfehlen sein möchte. Neu verjüngt ist Zimmermann jetzt über die Grenzen des reinen Streichquartetts hinausgehend, jetzt wieder vor das Publikum getreten, nachdem er sich im vorigen Jahre van demselben verabschiedet hatte. Die trefflichen Clavierspieler W. Taubert und G. Schumann haben sich diesem Unternehmen angeschlossen und es haben dadurch die Programme, wenn sie auch unserer Zeit principiell nicht Rechnung tragen und darin uns nicht genügen können, an Interesse gewonnen. Die Ausführung in diesem Künstlerverein ist untadelhaft und läßt, wie aus der ganzen Richtung schon hervorgeht, den Vorwurf durchaus nicht zu, den wir Laub machen mußten. — Durch Rührigkeit stehen die Herren Oertling und Lange diesen zunächst. Sie brachten verschiedene Sachen, die uns sehr interessirten; eine Sonate in A-moll von Rubinstein, die neben den Varzügen des Campanisten auch dessen Schwächen besaß; eine große Sonate von J. Raff, die viele nicht gewähnliche Combinatianen und mancherlei Originelles aufweist, eine Serenade von L. Damrasch, die zu den besseren Sachen desselben zu rechnen ist, und eine frühere Composition von C. Lührß, ein Quartett op. 26., das uns so anmuthete, daß wir alle tüchtigen Clavierspieler darauf aufmerksam machen. Lührß erscheint uns zuweilen in harmonischer Beziehung geben zu wollen, was eigentlich die Melodie als ihr Wesen zu beanspruchen hat. Daher treten hie und da harmonische Härten unmittelbar hervor. Diese zu mildern wird Sache der Ausführung sein müssen. Im Uebrigen ist dieses Stück sehr interessant. Der erste Satz ist geistvoll und anregend, das Scherza fein und reizvoll, das Andante an und für sich düster, und der letzte Satz erschien uns mehr in dem Charakter eines ersten verfaßt. — Noch zwei Unternehmungen müssen angeführt werden. Es sind die der Hrn. Papendick und Engelhardt-Zürn. Jener sucht dem klassischen Standpunkt vom modernen Virtuasenthume aus gerecht zu werden. Dieser macht dem Spießbürgerthum zu viel Concessionen und wird sich in dieser Beziehung nach tüchtig zu verstählen suchen müssen.

Einzelne Künstler nicht zu vergessen, sei erwähnt, daß v. Bülow nach wie vor durch seine buntscheckigen Programme zu beweisen sucht, daß Beethoven und Bach Vorgänger der Zukunftsmusik seien, und daß v. Kontski seinen Namen durch ein Concert in die Zeitungsspalten gebracht hat.

Volksthümliche Unternehmungen, wie die des Hrn. J. Schneider, der auch ein Te Deum und Krönungscantate von sich selbst brachte, des Tschirch'schen Concerts von Männergesängen, rc. rc. eine ähnliche zum Besten der deutschen Flotte, haben kein besonders künstlerisches Interesse zu beanspruchen.

## Nachrichten.

Man schreibt uns aus Glogau:

Zu Anfang laufender Saison erfreuten unser musikalisches Publikum zwei interessante hier nicht mehr unbekannte Erscheinungen des Concertsaales: Die Sängerin Fräulein Anna Becky und die Violinistin Fräulein Hildegard Kirchner. Beide sind in Berlin gebildet, Frl. Becky von Jul. Stern, Frl. Kirchner von Ferd. Laub. Frl. Becky zeichnete sich besonders aus als „Rose" in Schumann's Concertdrama „der Rose Pilgerfahrt"; hier, aber fast noch ausdrucksvoller in Liedern, brachte sie ihre sehr eigenthümliche künstlerische Persönlichkeit, durch welche sie den Hörer mehr als durch große Stimmittel und bestechliche Virtuosität unwiderstehlich fesselt, auf's Neue zur Geltung. Sie wählt deshalb auch mit Vorliebe Lieder von Schubert und Schumann, in denen die Welt menschlicher Leidenschaften und Gefühlsbewegungen sich am treffendsten offenbart und den Ausdruck des individuellen Seelenlebens entgegenkommend begünstigt. Da Frl. Becky eine bestimmte Lebensstellung oder festes Engagement bis jetzt nicht bindet, so ist sie bei ihrer anspruchslosen Hingebung an die Kunst stets bereit mit ihrem schönen Talente zu erfreuen, wo man sie zu hören wünscht. Wir haben es deshalb nicht unterlassen wallen, die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf diese anziehende echt deutsche Liedersängerin hinzulenken. — Fräul. Kirchner ist ihr hinsichtlich eines sehr gesangvollen eigenartigen Violinspiels nahe verwandt. Nur daß sie vielleicht an Selbständigkeit in Verwendung ihrer sehr ansehnlichen Virtuosität Frl. Becky noch nicht ganz erreicht. Bei der Jugendlichkeit der sehr jungen Virtuosin kann dies nicht Wunder nehmen. Seit vorigem Jahre, wo wir sie hier zum erstenmal hörten, hat sie nach dieser Seite sowohl, als auch im Wachsthum ihrer Sicherheit erfreuliche Fortschritte gemacht und berechtigt zu der Hoffnung, in nicht zu langer Zeit unter den ersten deutschen Meistern der Geige einen achtungswerthen Platz errungen zu haben. Fräulein Kirchner ist eine durchaus musikalische Natur und beschränkt ihre Kunstpflege keineswegs auf ihr Instrument. Sie beabsichtigt in nächster Zeit sich in Prag, der Vaterstadt ihres Lehrers Laub, der Ausbildung ihrer respektablen Stimmmittel zu widmen. Mit besonderem Antheil wünschen wir ihr, wie auch Frl. Becky, die für künstlerische Gemüther so sehr nothwendige Würdigung und Ermunterung ihres beiderseitigen schönen Strebens.

Aus Mainz meldet die Südd. M.-Ztg.: Richard Wagner ist seit einigen Tagen hier angekommen, und beabsichtigt sich in unserer Nähe am Rhein niederzulassen. Wie wir erfahren, hat er die Wiederaufnahme der seit länger unterbrochenen musikalischen Ausführung seiner Nibelungen-Stücke vor, wovon das nächst vorliegende die Vollendung des dritten Stückes „der junge Siegfried" begreift. Wir können auch versichern, daß, obwohl dieser Stoff von historischem Charakter ist, dennach wohl viel fehlt, ihm die Bezeichnung einer komischen Oper ertheilen zu können, mit deren Ausführung verschiedenen irrigen Gerüchten nach, R. Wagner sich gegenwärtig befassen soll.

F. Hiller's Oper „die Katakomben" ist in Wiesbaden mit großem Beifall gegeben worden. Die Kölnische Zeitung läßt sich darüber durch Herrn Prof. L. Bischoff einen Bericht erstatten, aus dem wir entnehmen, daß das Textbuch im Ganzen sehr gut, wenn auch nicht in allen einzelnen Theilen gleich wirksam und motivirt ist. Die Musik findet der Berichterstatter, einige Längen ausgenommen, ganz vorzüglich, und empfiehlt schließlich die Oper mit warmen Worten allen deutschen Bühnenvorständen.

Verschiedene Zeitungen bringen die Mittheilung, daß Hr. Marschner eine verheirathete Tochter mit sieben Kindern in der bittersten Noth hinterlassen hat, und meinen es sei viel vernünftiger hier helfend einzugreifen, als dem Componisten ein Denkmal von Erz zu setzen. (Wir sind auch dieser Meinung. D. Red.) Die Musikalienhandlung Friedr. Hofmeister und die Redaktion der „Sängerhalle" in Leipzig haben sich bereit erklärt Beiträge in Empfang zu nehmen.

Wien.

Gounod's „Margarethe" (Faust) findet hier, obwohl begreiflich immer volle Häuser, doch eine im Ganzen ziemlich kühle Aufnahme. Die vorgestrige Aufführung wenigstens, der wir beigewohnt haben, unterschied sich nach dieser Richtung in keiner Weise vor der ersten. Die Sänger wurden wohl vielfach applaudirt, auch hervorgerufen, aber was die Wirkung der Oper selbst betrifft, so gingen, was hier sehr selten ist, die Aktschlüsse des ersten, zweiten und vierten Aktes spurlas vorüber.

Zum Besten der Ueberschwemmten veranstaltet der Gesanglehrer an der Ober-Realschule auf der Wieden, Herr F. Tippmann mit dem an dieser Lehranstalt bestehenden Sängerchor, Sonntag den 23. d. M., Nachmittags 5 Uhr im Salon Ehrbar eine musikalische Akademie in welcher Chöre und Kammermusikstücke zur Aufführung kommen werden. — Ein ähnliches Concert zu gleichem Zwecke fand vorgestern im Musikvereinssaal statt. Das Programm desselben enthielt eine „große Fantasie und Variationen" für zwei Pianoforte von Thalberg, ein Violinsolo, Lieder von Schubert Mendelssohn und Schumann, Beethovens-Sonate in D-moll, „Archibald Douglas" Ballade von Löwe, Ballade von Chopin op. 23. Am Vortrag dieser Stücke waren betheiligt die Pianistinnen Amalie Grünberg und Sophie Halm, der Violinist K. Hofmann, die Sängerin Frl. R. v. Lilienhein und Herr E. Förchtgott.

Die neue Zeitschrift f. M. überrascht ihre Leser durch die Nachricht van einer Frontveränderung der Gesellschaft der Musikfreunde, welche angeblich im April Lißt's Dante-Musik zu bringen beabsichtige. Wir können aus guter Quelle versichern, daß davon bis jetzt keine Rede ist.

Herr J. Mayseder, Kammervirtuos u. s. w. hat das Ritterkreuz des Franz-Josef Ordens, Herr J. Böhm, Violinist der Hof-Musikkapelle das goldene Verdienstkreuz mit der Krone erhalten.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 23. Februar Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Concert der Ges. d. M. (Programm: „Das Paradies und die Peri" von R. Schumann.) Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaal: 8. Quartettproduktion des Hrn. Hellmesberger.

## Briefkasten der Redaktion.

C. M. in S. Wir sind außer Stande, das eingesendete Verzeichniß abzudrucken, da das Interesse an diesen für Ihr M. immerhin werthvollen Reliquien für die Leser einer Zeitung doch gar zu gering ist. — A. S. in L. und R. F. in H. Die angezweifelten Lieder stehen in op. 7 und op. 31 des Comp. Nur ist der Text ungenau angegeben worden. Wir bringen in der folgenden Nummer eine genaue Berichtigung. — Dr. L. in R. Es thut uns leid, daß Sie sich umsonst beeilt haben. Es war in dieser Nummer kein Platz mehr übrig.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 9. Wien, 1. März 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Robert Franz noch einmal.

(Vergl. Nr. 5 d. Bl. 3. Jahrgang)

Geehrter Herr Redakteur! *)

Sie haben schon manchmal ausdrücklich kundgegeben, daß die Mitarbeiter an Ihrem Blatte bezüglich ihrer freien Meinungsäußerung in keiner Weise behindert seien, es vielmehr im eigenen so wie im Interesse des Leserkreises als erwünscht bezeichnet, eine antheilwerthe Frage von verschiedenen Seiten beleuchtet zu zeigen. Aus dieser Ursache hoffe ich Ihnen nicht unbequem zu fallen, wenn ich in nachstehenden Zeilen den Versuch wage, einige Streiflichter auf Robert Franz, seinen künstlerischen Charakter und Mission zu lenken, welche vielleicht geeignet sind, die günstige Meinung, die Ihre Leser im Großen und Ganzen von ihm hegen, fester zu begründen. Ich sage nicht zu rehabilitiren, da ich nicht besorge, daß die Aeußerung eines Einzelnen, welche der öffentlichen Meinung sich ziemlich schroff entgegenstellte (siehe oben angezogenen Artikel), kräftig genug gewirkt habe, um die ziemlich allgemein verbreitete Verehrung, welche Robert Franz bis jetzt bereitwilligst dargebracht wurde, zu beeinträchtigen oder ernstlicher zu bedrohen, zumal jene persönlichen Ansichten und der Protest gegen die Robert Franz längst eingeräumte Rangstellung jegliche überzeugende Beweisführung zu ihrer tieferen Begründung verschmähten. Gegen unbegründete persönliche Urtheile ist nicht zu streiten. Jeder hat Recht. Es kommt nur darauf an, wie tief die Einsicht in den Gegenstand eindringt und von welcher Seite, mit welchen Augen derselbe angeschaut wird: De gustibus non est disputandum. Das Wort entscheidet ganz genügend in Ansichtssachen. — Ich bin deshalb weit entfernt von der Absicht, eine polemische Bewegung gegen oben gedachten Aufsatz richten zu wollen. Vielmehr bin ich in sofern dankbar für jene Mittheilungen, als sie mich angeregt haben, einer alten Liebespflicht zu genügen, welche ich seit Jahren im Herzen trage, und welche mich auch zum Schuldner des von mir sehr verehrten Robert Franz macht. Verzeihen Sie, geehrter Herr, daß ich Gegenstände so persönlicher Art berühre. Ich hoffe aber im Folgenden Ihnen eine für sich selbst redende Rechtfertigung geben zu können, selbst für den mir wünschenswerthen Fall, daß Sie gegenwärtige Zuschrift durch Ihr Blatt weiteren Kreisen mitzutheilen würdigen möchten. Nur wollen Sie es nicht mißdeuten, wenn ich fortfahre, persönliche Beziehungen zu erwähnen, die indessen weder zarter Natur sind, noch das Licht des Oeffentlichen zu scheuen brauchen. Vielmehr glaube ich gedachter Schuld gegen Robert Franz mich nicht besser wiewohl nur zum geringsten Theile erledigen zu können, als indem ich offen und vor aller Welt bekenne, daß ich ihm in der Zeit meiner künstlerischen Entwickelung großen Dank schuldig geworden bin. Ohne Sie mit dem Detail, so weit es mich persönlich betrifft, behelligen zu wollen, füge ich nur als Erläuterung jener Beziehung hinzu, daß diese keineswegs eine lehrhafte in dem üblichen Sinne war. Das Verhältniß des Lehrers und Schülers hat zwischen Franz und mir nicht bestanden. Dies war schon wegen räumlicher Trennung nicht möglich. Um so mehr fühle ich mich ihm zu den dankbarsten Gesinnungen auf immer verpflichtet. Denn in dem ungestümsten Kampfe der in rascher Entwickelung fortstürmenden Jugendfülle mit dem geahnten Ideale des ewig Wahren in der Kunst ist Franz mir ungesucht und unermüdlich nachgegangen und hat mit aufrichtigster Selbstverleugnung mir die von Dorngestrüpp und rauhem Gestein mannigfaltig verbauten Wege bahnen geholfen. Ihm verdanke ich Klarheit über das Verhältniß des Künstlers zu Kunst und Leben, ihm bin ich die Einsicht schuldig geworden, daß es mit der puren Begabung nicht abgethan sei, daß der wahre Künstler nicht nach Gutdünken und Willkür mit seinen Gaben schalten und walten dürfe, daß er an ein höheres Gesetz mit äußerer und innerer Nothwendigkeit gebunden sei und dasselbe nie ungestraft überschreiten möge. Da unser Verkehr sich fast ausschließlich auf briefliche Mittheilung beschränken mußte, so bin ich noch im Besitze einer ansehnlichen Reihe unschätzbarer Bekenntnisse aus dem innersten Leben einer wahrhaft edlen reinen und in heutiger Zeit seltenen Künstlerseele, die eben weil sie selten ist, auch selten einen Boden tiefergehenden Antheiles und Verstehens findet, um ihren guten Samen darin aufgehen und Frucht bringen zu sehen. Und wiewohl man den Namen Robert Franz nur in sehr vereinzelten und deshalb nicht viel bedeutenden Fällen anders als mit würdigender Achtung aussprechen hört, so scheint die Hoffnung eines allgemeiner verbreiteten wirklichen Begreifens des künstlerischen Geistes, welcher seine Lieder, klein und groß, seine chorischen Stücke (Kyrie, achtstimmigen Psalm und 6 Quartette für gemischten Chor) erzeugt und neuerdings in seinen Bach'schen Bearbeitungen oder besser Interpretationen sich lebendig bewiesen hat, einer das gegenwärtige Menschenalter nicht mehr bevorstehenden Zeit erwünschter Erfüllung vorbehalten zu sein. Daß diese Zeit kommt leidet keinen Zweifel, wenn nicht etwa die

*) Der Einsender obigen Aufsatzes, Herr L. Meinardus in Glogau, hat sich uns gegenüber auf das Bestimmteste erklärt, jede Verantwortung des Inhaltes zu übernehmen. Wir bringen diesen „Brief" daher wörtlich, ohne jede weitere Bemerkung. — Bei dieser Gelegenheit fügen wir zugleich die Berichtigung eines in dem Artikel in Nr. 5 vorgekommenen Irrthums ein. Herr v. Br. spricht daselbst von zwei Liedern: „Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb" und „Ich grolle nicht." Unser geehrter Mitarbeiter hatte aber den Titel nicht genau angegeben, da ihm die Hefte im Augenblick wo er die betreffende Bemerkung schrieb, nicht zur Hand waren. Sie heißen: „Mein Lieb ist eine rothe Ros" und „Ja du bist elend und ich grolle nicht." In Betreff des ersten ist die ungenaue Titelangabe von keinem weitern Belang. In Betreff des andern aber muß berichtigt werden, daß Schumann dieses Gedicht nicht componirt hat, daß also die hierauf gebaute weitere Bemerkung als unbegründet entfällt. D. Red.

Menschheit und mit ihr Bildung und Kunst eine völlige Auflösung erwartet. Doch so viel steht fest, daß man sich durch eine wahrscheinlich in weitere Ferne gerückte Aussicht nicht gehemmt zu erachten braucht, den ersehnten Gegenstand wenigstens im Bilde näher zu rücken. Und so glaube ich zu verfahren, wenn ich versuche, in dem Folgenden einen kleinen Beitrag zur Würdigung seines Wesens und Schaffens, wie es Robert Franz selbst anschaut und erstrebt, mitzutheilen. Ich bitte den verehrten Freund um Verzeihung für die Freiheit, die ich mir nehme, indem ich ihn zum Theil mit seinen eignen in reinpersönlicher Absicht an mich adressirten Worten reden lasse. Allein anderseits würde ich es als selbstsüchtig verwerfen müssen, wenn ich bei dieser Gelegenheit jene mir unschätzbaren inhaltreichen Dokumente für mich behalten wollte.

Zunächst muß es auffallen, daß der Name Robert Franz überall einen guten Klang hat, wo mit Wohl und Einsicht wahrhaft deutsche Tonkunst geliebt wird, obwohl er sich fast ausschließlich auf die knappe Form des lyrischen Liedes zu beschränken scheint, während alle auf demselben Niveau stehenden Musiker der Gegenwart, sich nach vielen Seiten hin, in den mannigfaltigsten Kunstformen zu legitimiren beeifern. Ich will nur einige Namen anführen, als Franz Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann. Sie alle stehen als bewährte Größen in der reinen Instrumentalmusik, Oper, Oratorium u. s. f. in Ansehen. Zugleich aber sind sie beliebt und gesucht als Verfasser mannigfacher Lieder, Romanzen, Balladen u. s. f. Und es ist charakteristisch für die Gegenwart, welche mit allen Fasern und Fibern vorzugsweise im Ich wurzelt, daß nicht bloß in den „Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte," sondern auch in den Claviermusiken, Sonaten, Symphonien, Opern und Oratorien das lyrische Wesen der Tonsätze jener neueren Meister einen breiten, ja den überwiegend breitesten Raum für sich in Anspruch nimmt. Doch kommt bei denselben der lyrische Ausdruck nur selten ohne starken Beigeschmack einer persönlichen Manier zu Tage, welche sich nicht immer und oft gar nicht mit den billigen Forderungen kunstgesetzlicher Schönheit und wahrhaft künstlerischer Selbstbeschränkung und edler Maßverhältnisse ins Gleichgewicht bringen läßt und deßwegen auch dem allgemein menschlichen Musikbedürfnisse und Musikbegriffe große Opfer und Selbstverläugnung abfordert, wofern dieser sie zu geben sich überhaupt bemüßigt findet. Robert Franz ist deßwegen in seinem guten Rechte, sich dem ausschließlichen Ausbaue der lyrischen Kunstform in ihrem eigentlichsten Wesen zu widmen und verräth dadurch eine klare Einsicht in die Eigenthümlichkeit der Gegenwart. Aber er faßt das Lied von einer wesentlich anderen Seite als seine Zeitgenossen. Und das ist's, was dieselben ihm nicht vergeben wollen. Indessen er weiß dies klar, wie viele Aeußerungen seiner Briefe nachweisen. „Der Fluch nicht begriffen zu werden", sagt er z. B., „trifft Alle, die Miene machen, Eigenes zu geben." — Das Lied, die jüngste und unbebauteste Kunstform, die Kunstform der Gegenwart, erhebt sich bei Franz weit über die Grenzen seiner gewöhnlichen Tendenz, dem Ausdrucke einer gelegentlichen subjektiven Stimmung Raum zu geben. Es liegt Franz vielmehr nichts näher am Herzen, als in der Liedform einen poetischen, lyrischen Inhalt in der vollendetsten Schönheit bis ins feinste Detail darzustellen. Das Detaillirte, ja Pointilleuse widerspricht in keiner Weise der künstlerischen Freiheit, zumal die engen Grenzen des Liedes, sein gedrängter Inhalt und Ausdruck jenes in natürlicher Consequenz beanspruchen. Ich lasse hier einige unverbundene Sätze aus verschiedenen Briefen folgen, die Einblicke in die Grundsätze thun lassen, welche Franz als schaffenden Musiker und Lyriker leiten:

„Sie kennen meinen Grundsatz, nichts zu machen, was ich nicht machen muß und ich glaube, daß Alles so Entstandene die Garantie innerer Nothwendigkeit in sich trägt." „Nach meinem Dafürhalten ist jede Composition, oder sollte es wenigstens sein, ein lebendiger Organismus, in welchem Form und Inhalt sich gegenseitig bedingen. Stört mich die Form, so leidet darunter der Inhalt und vice versa. In der Formbildung sind zwei Elemente zu berücksichtigen: Knochen und Fleisch. Die Knochen werden durch die Grundmodulationen erzielt, das Fleisch lagert sich darüber hin im Rhythmus und in der Melodiebildung. Taugen die Knochen nichts, sind sie mürbe, verbogen oder schwammig, so kann das Fleisch noch so schön darüberhin wachsen, es wird nie eine feine, ausdrucksfähige Form erreicht werden können. Umgekehrt mag der Knochenbau noch so sicher dastehen — bildet aber das Fleisch nicht schöne, gerundete Linien, so fehlt wieder jene himmlische Heiterkeit, jenes Aroma, das vom Kunstwerk unzertrennlich ist. Die Aufgabe der Kunst ist es ja, das Schöne darzustellen." — „Entstehen und Ausgestaltung eines Kunstwerkes denke ich mir so: In geheimnißvollem Proceß bildet das Individuum den Gedanken. Soll er dauernden Werth haben, so setzt er das Absolute, Allgemeine, rein Menschliche, Göttliche voraus. Das Individuum, je nachdem es in Bildung vorangeschritten ist, wird ihn klar oder getrübt in sich weben und schweben fühlen. Im ersten Falle schafft sich der rechte Ausdruck augenblicklich, im letzteren wird er sich mancher Schlacken und Hindernisse zu entledigen haben. Die Form als die Darstellung des Unendlichen im Endlichen kann in ihrer letzten Vollendung nur Eine sein. Wird es diese Eine nicht, so tritt das Falsche auf. Am Absoluten hat nun jeder Gebildete ein gleiches gutes Recht, denn er weiß sich eben auch im Besitze desselben, begreift und fühlt es, sei es als bloß Angedeutetes aber fest Ausgeführtes, wenn er sonst Empfänglichkeit und Reproduktionskraft zur Verfügung hat. Von jenem Absoluten ausgehend muß die Kritik und zwar die höhere anfangen, die Kritik, welche nicht bloß negirt, sondern auch an die Stelle des Negirten das Positive setzt. Wer sie übt, ist ganz gleichgiltig — am besten thut es natürlich das schaffende Subjekt selbst. Dazu aber gehört selbstverläugnende Unbefangenheit und ruhige Klarheit, die den Schöpfern zumeist abgeht. Es ist so begreiflich, sich in die eigenen Kinder zu verlieben, daß es Wunder nimmt, wenn es einmal anders ist." —

„In jeder Menschennatur liegt ein Mikrokosmus, der sich als kleine aber ganze Welt in die große äußere zu stellen hat. Immer von Innen nach Außen, dann kann es nicht fehlen." — Aber:

„Der ausschließliche Subjektivismus hat nicht immer das rein Menschliche, Allgemeine — Göttliche — zu seiner Voraussetzung. Man muß das Ich stets am Allgemeinen messen, nicht umgekehrt, dann ist innere und äußere Schönheit das nothwendige Resultat. — Verzeihen sie den Schulmeisterton — es sind bitter erkaufte Erfahrungen, die ich niederschreibe." „Seien Sie rücksichtslos hart gegen sich und Sie erweisen sich einen größeren Dienst, als durch falsch angebrachte Nachgiebigkeit. Sie wie ich streben nach Wahrheit in der lautersten Form und die ist ohne rücksichtslose Ehrlichkeit undenkbar."

„Die Welt läßt sich wohl eine Zeitlang täuschen, aber dauernd nie!" —

„Ich versichere Sie, daß ich jede Composition durchschnittlich zehn- bis zwölfmal liegen habe, bevor sie das geworden, was aus ihr werden mußte. Es ist ja viel mehr Verstandesarbeit in einer Composition, als es „gottbegeisterte Künstler" zugeben wollen. Sehen Sie Bach, Mozart, Beethoven an, welche Harmonie, welches schöne Maß in allen Theilen! Das sind ebenso Resultate ruhiger Besonnenheit als Momente innerster Begeisterung. Eins soll das Andere durchdringen bis zur klingenden Harmonie."

„Wenn es sich um feine Fältchen der Empfindung handelt, muß man auch mit feinen Nadeln nähen." „Es hat noch Niemanden gereut, langsam und bedächtig mit der Herausgabe seiner Werke vorzuschreiten. Und obendrein heut zu Tage! — Jede Note — ich kann mir nicht helfen — muß abgewogen

werden und ist sie nur einen Gran zu leicht — fort mit ihr, bis die rechte dafür hingestellt ist. Eine solche Selbstverläugnung und Enthaltsamkeit mag momentan unbequem sein, später aber dankt man Gott, wenn man Kraft genug empfing, augenblicklichen Vortheilen nicht nachgegeben zu haben." — —

„Wunder sollte es mich nicht nehmen, wenn Wagner meine Detailarbeit gleichgiltig ließe. Er ist der Mann weiter Würfe, ich verschmähe solche Schleuder und gehe lieber mit dem Spitzhammer auf einen Fleck los."

„Man muß etwas haben, das der Mühe werth ist, ausgedrückt zu werden — man muß aber auch wieder völlig in der Lage sein, das was man hat, ausdrücken zu können." „Mir ist nichts widerlicher, als diese schablonenmäßige Liedermanier."

„Herzensfroh bin ich, daß ich für mich gar keine Hebel in Bewegung gesetzt habe, als die in meinen Produktionen selbst liegen. Das sind aber auch die rechten und zuverläßigen!" — „Mein Naturell ist unfähig sich aufzudringen, ignoble Mittel zur Erreichung eines Zweckes anzuwenden; — ich habe aber nie den Glauben an mich verloren, bin auch bei der gehässigsten Anfeindung und Verkennung meiner Fahne treu geblieben." — „Meine Anschauungen sind so mit mir verwachsen, daß ich sie nur mit dem Leben aufgebe. Irrte ich, — so war meine Existenz verfehlt." „In einer so konfusen Zeit als der unseren, sollten die wenigen vernünftigen Leute zusammen halten wie Stahl und Eisen und sich bloßer Formfragen wegen nicht gegenseitig den Laufpaß geben!" —

Die Briefe, aus denen vorstehende zerstreute Bemerkungen hier nach dem Gesichtspunkte inneren Zusammenhanges so viel möglich geordnet erscheinen, sind zu sehr verschiedenen Zeiten geschrieben und umfassen einen Verlauf von nahezu vier Jahren (1850—1853). Es sind alle ohne Ausnahme gelegentliche Aeußerungen, wie der Moment sie anregte, und der verehrte Verfasser hat nie daran gedacht, daß sie jemals, geschweige denn in vorstehender Ordnung, eine allgemeinere Mission erfüllen würden. Dieser Wunsch allein konnte mich zur Mittheilung meines werthen Eigenthumes bewegen zu einer Zeit, da sich eine protestirende Stimme in Ihrem Blatte erhob, einem Blatte, welches laut seines Programmes alle das Wahre in der Kunst vertretenden Musiker unterstützen und an das Licht ziehen möchte. Wer sich die Mühe geben will, die oben mitgetheilten Punkte des Glaubensbekenntnisses einer tiefsinnigen, keuschen und in Selbstbeschränkung und Selbstkritik wahrhaft einzigen Künstlerseele mit den aus ihr erzeugten Kunstschöpfungen zu vergleichen, der wird sich aus der consequenten Durchdringung der Theorie und Praxis genugsam überzeugen, daß die knappe Liedform nicht gewählt worden ist, um ihrem Verfasser als Deckmantel seines Unvermögens, der „Schwäche seiner Begabung" zu dienen. Diese Ansicht wird in dem gedachten Artikel in Nr. 5 Ihres Blattes laufenden Jahrganges ausgesprochen. Vielmehr möchte eine ernsthaft eingehende, selbstlose und unbefangene Beurtheilung in diesen kleinen und denn doch nicht wenigen großartigen und dramatisch schwungvollen Liedern (man vergleiche die Schilflieder, die aus dem Schottischen des Rob. Burns und viele andere) eine sehr erfreuliche und ebenso hervorragende Blüthe der Kunstübung unsrer ziemlich tristen Gegenwart anerkennen. Wenn mir ein persönliches Gutachten vergönnt ist, so halte ich die Franz'schen Lieder geradezu für die lebensfähigsten aller neueren Kunstschöpfungen seit Franz Schubert. Ich weiß recht wohl, daß diese Ansicht entschiedenen Widerspruch hervorrufen wird. Allein es ist kein Paradoxon das in der Luft hängt. Vielmehr stützt sich mein Urtheil lediglich auf die Geschichte und das Wesen unsrer so verschiedenartig aufgefaßten Tonkunst. Franz knüpft seine Fäden fest an beide Seiten an, nemlich an die Geschichte und an das auf Naturgesetzen beruhende Wesen der Kunst und ihrer Formen. Das thut von den oben genannten Meistern aber keiner in dem Maße außer etwa Mendelssohn und allenfalls Weber. Schubert und Schumann stellen sich ganz auf sich selbst und weil sie liebenswerthe Persönlichkeiten sind, so versagt die Gegenwart ihnen nicht ihren Zoll der Anerkennung ja schwärmerischen Beifalles, weil die in der Gegenwart wurzelnde Richtung des individuellen Gemüthslebens in der Musik jener Meister ihren zugespitzten Ausdruck findet. Aber „tempora mutantur et nos mutamur in illis". Wer kann behaupten, daß ein künftiges Geschlecht sich mit seinem Stimmungsleben nicht etwa in anderen ja entgegengesetzten Kreisen bewegen wird? Da möchte es denn freilich mit den frischen Blüthen die unsere Zeit charakterisiren bedenklich aussehn. Wer weiß ob sie nicht als trockene welke Blumen, als Antiquitäten bei Seite geschoben und frischeren aus dem Wesen der eigentlichen Kunst erzeugten Blüthen Platz machen müssen. Diese Besorgniß erregen die Lieder und anderen Arbeiten von Robert Franz nicht. Denn sie haben eine sichere breite Basis und wachsen gleichsam organisch aus der Geschichte der musikalischen Stylentfaltung heraus. Man findet in ihnen Anknüpfungspunkte an Palestrina, Johannes Eccard, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann und der Ausdruck ist sowohl nach Inhalt wie Form stets durch das Gepräge einer scharf gezeichneten echt künstlerischen Individualität zu einer Selbständigkeit erhoben, die sie von allen Genannten sorgfältig scheidet und kenntlich macht.

Wenn ich nun durch obige Zeilen dasselbe erreichen wollte was der betr. Artikel in Ihrem Blatte beabsichtigte, nämlich den Sängern und dem musikalischen Publikum die Franzische Muse näher zu rücken, so möchte ich es wenigstens nicht im Sinne des dort angezogenen Sprüchwortes: „Wer das Kleine nicht ehrt ist des Großen nicht werth". Das Große liegt so wenig im Ungeheuerlichen, Aufreizenden und Ermüdenden, als das Kleine in der Demuth und äußerlichen Maßverhältnissen. Das Schöne und zwar das ewig Schöne aber ist nur da wo Geist und Stoff sich zu einem organischen verklärten „Geistleibe" vereinigen, innerhalb der naturgemäßen Grenzen des Kunstgesetzes. Es gibt nun aber in der Kunstgeschichte nicht viel Zeugnisse jenes künstlerischen Wahren und Schönen, die den Forderungen desselben bis ins kleinste Einzelne hinein so vollwiegende Genüge thäten als die musikalischen Arbeiten von Robert Franz. Und deshalb würde es als eine Neugeburt des musikalischen Bedürfnisses der Gegenwart zu begrüßen sein, wenn sich Geschmack und Studium diesen stillen und bedeutsamen Blüthen einer taumelnden tumultuarischen Kunstepoche mit Hingebung und Verständniß zuwenden sollte.

Doch es ist Zeit, mich zu beurlauben. Nur das wollen Sie geehrter Herr, mir noch verstatten zu bemerken, daß ich, wie es Ihnen vielleicht scheinen könnte, obige Mittheilungen nicht etwa auf besondere Anregung von außen her zu machen veranlaßt worden sei. Meine persönliche Beziehung mit Robert Franz hat seit nahezu zehn Jahren völlig aufgehört, da trotz meiner unverhohlen kundgegebenen Verehrung und Hochachtung vor dem Meister unsere Wege nach vielen wesentlichen Seiten hin uns auseinander geführt haben und eine Wiederanknüpfung schwerlich jemals zulassen werden. So konnte mein Urtheil nach der Seite meiner persönlichen Ansicht hin sich ausschließlich auf den Gegenstand gerichtet halten und mit meinen kunstgeschichtlichen geringen Einsichten ungehemmt ins Gleiche gebracht werden.

Ich habe die Ehre zu verharren u. s. w.

Glogau 7. Februar 1862.

Ludwig Meinardus.

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Fortsetzung.)

Aus dem Gesagten folgt, daß der Kirchenstyl in dem a capella-Satz seine vollendetste Darstellung findet. Zunächst erscheint nach der hier entwickelten Auffassung den Werken der Kirchenmusik der chorische Charakter als der allein angemessene; denn was sie verkünden soll, ist kein subjektives Glauben und Empfinden, sondern der Gefühlsinhalt der Lehre, die in Aller Herzen lebt. Die Objektivität, welche jede Kirche für ihr Bekenntniß in Anspruch nehmen muß, die innige Gemeinsamkeit, die ihre Glieder durchdringt, und im Cultus äußere Gestalt gewinnt, kann nur in einer Gesammtheit eng mit einander verbundener Vocalgruppen zu vollem künstlerischen Ausdruck gelangen. Freilich begegnen uns in den der Kirche gewidmeten Compositionen des achtzehnten Jahrhunderts unzählige Arien, Duette und andere der Oper entlehnte Formen des Einzelgesanges. Dies beweist indessen nur, daß die eigentliche Kirchenmusik bereits zu einer Zeit in Verfall gerathen war, in welcher die übrigen Gattungen der Tonkunst sich erst zu höchster Fülle und Herrlichkeit entfalten sollten. Selbst in der H-moll-Messe Sebastian Bachs wechseln Chorsätze mit breit ausgeführten Arien. Nun wird es zwar Niemand in den Sinn kommen, dem Meister gegenüber von einer gedankenlosen Vermischung des Kirchen- und Opernstyls zu reden; es kann indessen nicht geläugnet werden, daß er in jenem Werke, wie in fast allen seinen größeren Schöpfungen, die engen Grenzen, welche der eigentlichen Kirchenmusik gezogen sind, nach mehr als einer Seite hin weit überschritt. Viel zu ausschließlich seiner Kunst hingegeben, ergriff er in ihrem Namen von jedem Gegenstand, der sich ihm darbot, ungetheilten Besitz, um ihn aus ihrer souverainen Machtfülle heraus zu gestalten. Seine Tondichtungen sind der reinste und erhabenste Ausdruck subjektiv-religiöser Empfindungen, aber für Muster im Gebiet der Kirchenmusik können die wenigsten gelten.

Im Dienst der Kirche hat die Tonkunst den Chor der menschlichen Stimme zu ihrem Organ zu machen, sich aber auch auf ihn zu beschränken. Wollte sie ihm noch den Chor der Instrumente beigesellen, so würde sie in Folge eines so massenhaften Aufgebots äußerer Mittel die verhältnißmäßig untergeordnete Stellung, die ihr hier gebührt, nicht länger wahren können, und, statt dem Cultus hilfreiche Hand zu leisten, auf seine Kosten selbst in den Vordergrund treten. Ohnehin entspricht, wie schon bemerkt, der ungetrübte Vocalklang vermöge seiner überwiegend geistigen Natur dem Werke kirchlicher Andacht am meisten. Gegenüber der tausendfach wechselnden Farbenpracht, die sich aus dem Orchester ergießt, gelockt und umschmeichelt von dem bunten Schwarm aller dieser vielgestaltigen, leichtbeschwingten, durch das Wort nicht mehr gefesselten Tongeister, läuft die Phantasie des Hörers Gefahr, aus dem Reiche, das nicht von dieser Welt ist, in sehr irdische Regionen zu gerathen. Der alte Widerwille der Kirche gegen das Instrumentale, der noch bis auf den heutigen Tag die Theilnahme der Musik an dem Cultus in der „Sixtina" auf die Mitwirkung einer reinen Sängercapelle eingeschränkt, hat deshalb seinen guten Grund.

Zum Begriff der Kirchenmusik gehört endlich mit innerer Nothwendigkeit der polyphone Charakter. Derselbe reinigt, vermöge der strengen Zucht der Form, die Empfindung von jedem trübenden Zusatz subjektiver Elemente, und theilt dem Ausdruck die ernste Würde und das edle Maß mit, welches Ort und Anlaß erheischen. Die Polyphonie allein besitzt die Fähigkeit, das Sinnliche, in welchem alles Tonwesen befangen ist, so völlig mit dem Schein des Geistes zu durchleuchten, daß der gesammte Inhalt sub specie aeterni sich der Seele des Hörers darstellt, diese das tönende Widerspiel einer höheren harmonischen Weltordnung zu vernehmen glaubt, in der das Einzelne nur im Ganzen und dieses nur in jedem Theile lebt und wirkt. In Rücksicht auf das gegenseitige Abhängigkeitsverhältniß der Stimmen hat man den polyphonen Satz auch den gebundenen genannt; mit größerem Rechte könnte man ihn aber als den im höchsten Sinne freien bezeichnen, weil hier keine Stimme nur dienend auftritt, vielmehr jede derselben sowohl für die übrigen als ihrer selbst wegen da ist. Freiheit und Nothwendigkeit sind hier zur Einheit vermittelt und aufgehoben. Zu demselben Ergebniß führt die folgende Betrachtung. In der Kirchenmusik vernehmen wir im Chor den Gefühlsausdruck der „idealen Gemeinde"; wie nun diese letztere in allen ihren Gliedern gleichmäßig vom Geiste Gottes durchdrungen erscheint, und sich solchergestalt zur engsten Gemeinschaft verbunden weiß, so muß auch in der Kunst, die dies Verhältniß vergegenwärtigen soll, das Melodische sämmtliche Stimmen erfassen, damit keine derselben in egoistischer Vereinzelung sich von den anderen löse und über sie erhebe. Die Polyphonie ist nichts weiter, als solche Allgegenwart der Melodie.

In dem Voraufgegangenen glaube ich alle wesentlichen im Begriff der Kirchenmusik liegenden Momente zusammengestellt zu haben. Obgleich bisher noch nirgends von mir der Name Palestrina's genannt ist, wird man doch unschwer erkennen, daß der hier geltend gemachten Auffassung die Weise des alten Meisters überall als Ideal vorgeschwebt, und allen einzelnen Punkten der Entwicklung Grundlage und Anhalt geboten hat. Aufgerüttelt durch die kühnen Angriffe des Protestantismus, ermannte sich die katholische Kirche im sechzehnten Jahrhundert aus tiefster Lethargie und Versunkenheit zu neuem sittlichen Ernst und feuriger Thatkraft. Einen Theil der eigenen Jugend gewann sie im Kampfe mit dem jugendlichen Gegner zurück. Wahrhaft schöpferisch ist nur der Glaube an den eigenen Beruf. Ihn hatte die Kirche wieder gefunden, und mit ihm etwas von jener produktionskräftigen Begeisterung, die sie einst durchdrang, als sie sich das erstemal zur Erfüllung ihres welthistorischen Berufes anschickte. Die edelste Frucht solcher Erhebung war auf künstlerischem Gebiet die musikalische Lyrik Palestrina's und seiner Geistesverwandten.

Fragt man, weshalb das im Schooß des Katholizismus neu erwachte Leben die Musik in ihrem innersten Wesen ergriff, während doch die anderen Künste nur ganz oberflächlich davon berührt wurden, so liegt, wie mich dünkt, die Antwort auf der Hand. Auch Malerei und Poesie hatten einst in der Kirche treue Obhut und Pflege gefunden. Der Kindheit entwachsen, mußten sie indessen eine Vormundschaft abstreifen, durch die der ihnen eingeborene Drang nach freier, allseitiger Entfaltung nur gehemmt und verkümmert worden wäre. Versunken in den bewundernden Anblick der kaum wieder erschlossenen hellenischen Welt, entfremdeten sie sich, je tiefer sie aus dieser Quelle edelster künstlerischer Anregung und Begeisterung schöpften, immer mehr der kirchlichen Anschauungsweise. Anders verhielt es sich mit der Musik. Die ersten Versuche des Mittelalters im Gebiet der bildenden Künste und der Poesie waren, wie sehr sie auch den Charakter des Anfangs trugen, doch nur die letzten übrig gebliebenen Keime einer untergegangenen Cultur, die sich schüchtern und mühselig durch Schutt und Trümmer an die rauhe Luft emporwagten. Indem sich die Kirche dieser Kinder eines ihr ursprünglich fremden Geistes annahm und sie nach Kräften förderte, erwies sie sich, getreu ihrer geschichtlichen Mission, als Hort der Humanität mitten in der allgemeinen Barbarei. Ein ungleich innigeres Band verknüpfte sie aber mit der Tonkunst. An ihr hatte sie nicht einen ihr überlieferten Schatz zu hegen und zu hüten, sondern im eigentlichen Sinn Mutterpflicht zu üben. Ist ja doch die Musik das leibhaftige Kind des Christenthums, von seinem Geiste gezeugt, in ihm aufgenährt und großgezogen. Erst als über die Vorstellung der Menschen der Idealismus einer Lehre Herrschaft gewann, die alles Denken und Sein in zwei entgegengesetzte Welten zerspaltet, konnte aus den verborgensten Tiefen des Gemüthes jene geheimnißvolle Kunst geboren werden, deren innersten Gehalt Ahnung und Sehnsucht ausmachen, die auf luftigen Schwingen des Tons die Seele über den unendlichen Abgrund zwischen Diesseits und Jenseits hinweg zu tragen vermochte.

Von allen Künsten entbehrte die Musik allein des klassi-

schen Vorbildes, und sie blieb deshalb in dem mütterlichen Hause zurück, als die übrigen bereits durch die Rückkehr zum antiken Ideal volle Freiheit und Unabhängigkeit der Entwickelung gewonnen hatten. Unter der rauhen scholastischen Zucht waren die musikalischen Formen inzwischen soweit geschmeidigt, um den Gefühlsinhalt des kirchlichen Bekenntnisses in sich aufnehmen und zu ergreifendem Ausdruck gestalten zu können. Keine Gebete sind reiner und dem Himmel wohlgefälliger, als die kindlichen Lippen entstammen und in der Kindheit stand noch die Kunst Palestrina's und seiner Schule, trotz ihrer meisterlich gefügten Polyphonie. Wenn man diese Gesänge als ewige Muster des Kirchenstyls und doch zugleich als sehr unvollkommene Musik betrachtet, so liegt darin so wenig ein Widerspruch, daß Eins vielmehr aus dem Andern folgt, wie oben des Weiteren auszuführen versucht wurde. Vom dem Cultus getrennt, nehmen sich jene Werke der alten Italiener kahl und öde aus, wie Staffage und Dekoration ohne die Hauptfiguren, wie die begleitende Harmonie ohne die Melodie. In Aufführungen, wie deren z. B. der Berliner Domchor eine Reihe jeden Winter im Concertsaal veranstaltet, kann man sich von dem Gesagten praktisch überzeugen. Sie beschränken sich auf die Pflege der Kirchenmusik im allerengsten Sinn, bieten ihrem Publikum eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, das in dieser Gattung von Palestrina bis auf Mendelssohn hervorgebracht ist, nur schaltet man zwischen die a capella-Vorträge ein paar ernstere, die Grundstimmung nicht störende Claviersätze ein. Diese letzteren bilden lediglich den instrumentalen Ballast, um dem jedesmaligen Programm die für einen selbständigen Concert-Abend erforderliche Schwere und Consistenz mitzutheilen. Trotzdem sind die Soiréen des Domchors unter allen unseren öffentlichen Musikaufführungen am kürzesten bemessen. Ohne die Empfänglichkeit der Hörer völlig zu erschöpfen, dürfen sie es nicht wagen, die bescheidene Dauer von anderthalb Stunden zu überschreiten. Das Gefühl der Monotonie, das sich im Concertsaal gegenüber diesen Messen, Motetten und Psalmen unserer so bald bemächtigt, ist nichts Zufälliges und Subjektives, hängt nicht mit der musikalischen Bildung oder religiösen Disposition des Einzelnen zusammen, sondern entspringt aus der Natur der Sache. Statt abgeschlossener, auf sich beruhender und deshalb den ästhetischen Sinn befriedigender Kunstwerke vernehmen wir Fragmente, integrirende Theile des kirchlichen Drama's, die innerlich und äußerlich aus ihrem natürlichen Zusammenhange losgetrennt sind. Damit sie uns verständlich werden, muß unsere Phantasie und Reflexion aus eigenen Mitteln das Fehlende ergänzen. Dies Verfahren ist aber weit verschieden von dem eigentlich künstlerischen Empfangen und Genießen, es fordert dem Geiste unausgesetzte Vorschüsse ab, die der unmittelbaren Empfindung nur zum geringsten Theil zurückerstattet werden. Unbehaglich schwanken wir hin und her zwischen einer bloß vorgestellten Welt und dem sinnlichen Eindruck. Was wir vernehmen, ist die ganz abstrakte, gleichsam noch elementare, künstlerische Gestaltung eines idealen Gehaltes, dessen Macht und Reichthum erst im wirklichen Gottesdienst durch das lebendige Ineinandergreifen sämmtlicher Faktoren zu allseitiger, konkreter Erscheinung kommt.

Gerade umgekehrt, wie mit den Gesängen des Palestrina, Orlando di Lasso und den ihnen nach Form und Inhalt verwandten Werken, verhält es sich mit den Cantaten Sebastian Bach's. Obgleich erfüllt von echt kirchlichem Geiste und auch äußerlich für den Vortrag in der Kirche zunächst bestimmt, gelangen sie doch im Concertsaal zu ungleich größerer Wirkung. Weil in ihnen die Musik den Gegenstand völlig ergreift und durchdringt, und sie deshalb auch für sich allein die gesammte geistige Kraft des Hörers in Anspruch nehmen, bleibt neben ihnen für den kirchlichen Cultus selbst kein Raum mehr übrig.

(Fortsetzung folgt.)

---

# Kritische Revüe.

### a) Für Pianoforte allein.

**Letzte Sonate von F. Schubert. Verlag von F. Whistling in Leipzig.**

v. Br. — In einem anderen Sinne, als Göthe das bekannte Wort aussprach: Shakespeare und kein Ende, könnte man sagen: Schubert und kein Ende; es scheint nämlich fast, als ob man mit neuen Manuscriptentdeckungen aus der Feder dieses unfaßbar produktiven Tondichters nie zu Ende kommen sollte. Bald ist es ein Chor, bald ein Quartett, bald gar eine Operette, die, kaum von irgend Jemand gekannt, aus dem Dunkel auftauchen, und die Welt immer wieder von Neuem in Erstaunen setzen. In einem der nächsten Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird ein Oratorienfragment „Lazarus" zur Aufführung kommen, und gleich dem Lazarus des Evangeliums seine Auferstehung aus dem Todesschlafe feiern. Mir ist es zufällig bekannt und ich kann versichern, daß es ein höchst anziehender und höchst eigenthümlicher Torso ist, welcher Schubert von einer ganz neuen Seite zeigt.

Das Gleiche läßt sich freilich nicht von der oben angezeigten Sonate sagen. Der Verleger bezeichnet sie auf dem Titelblatte als eine Reliquie und will mit dieser Bezeichnung vermuthlich entschuldigen, daß er dem Publikum überhaupt ein von seinem Autor unvollendet hinterlassenes Werk vorlegt, allein so wenig man je an der Veröffentlichung poetischer Fragmente Anstoß genommen hat, so wenig auch ist an sich gegen die Publikation musikalischer Fragmente einzuwenden.

Wenn aber das Vorliegende ungedruckt geblieben wäre, so würde dies kein Verlust für die Literatur und keine Versündigung an dem Genius des großen Tondichters gewesen sein. Sogar wenn sich dieses Fragment als ein Falsum erwiese, so würde uns eine solche Entdeckung nicht sehr überraschen. Zwar enthält es ganz unzweifelhaft echt Schubert'sche Züge — man darf nur den an die große A-moll-Sonate erinnernden Beginn des ersten Allegro ansehen — aber es sind solche, wie sie einer geschickten, feinen, mit ihrem Gegenstande wohl vertrauten Hand immerhin auch nachzuzeichnen gelingen könnte. Diese Sonate sticht in allem ganz auffallend hervor, was wir als die Schwäche Schubert'scher Instrumentalcomposition kennen, in der Lockerheit des Baues, die im Finale z. B. bis zur vollständigen Anarchie geht, in dem gehäuften, oft höchst gezwungenen Modulationswechsel, in dem breiten Ausspinnen und endlosen Wiederholen gewisser Grundmotive u. a. Dagegen ist jene wunderbare Milde und Weichheit der Empfindung, welche uns bei Schubert das ganze Herz zu lösen pflegt, hier bis zur üppigsten Weichlichkeit gesteigert und das Fragment hinterläßt einen durchaus unerquicklichen Eindruck. Es ist nicht ein Zug in dieser Sonate, welcher sich nicht — ganz analog — in einem andern Werke Schubert's wieder fände, aber viel schöner und prägnanter ausgedrückt und ich glaube, daß Schubert selbst von seiner Arbeit unbefriedigt war (mit dem Umarbeiten pflegte er sich bekanntlich nicht zu befassen), und daß sie nur darum unvollendet blieb; denn die Angabe, daß diese Sonate Schubert's „letzte" Sonate wäre, ist eine offenbar unrichtige. Dem Manuscript scheint das Datum April 1825 beigefügt gewesen zu sein, weil wir dieses der Sonate vorgedruckt finden; nun stammen aber die drei, als „allerletzte Compositionen" edirten, von dem Verleger Schumann gewidmeten Sonaten notorisch (siehe Heinrich von Kreißle's biographische Skizze) aus Schubert's letztem Lebensjahre (1828) er muß also auf die Vollendung jener Arbeit selbst freiwillig resignirt haben.

Die Sonate besteht aus den gewöhnlichen vier Sätzen; der erste Satz (Moderato [illegible]/4 B-dur) ist bei weitem der acceptabelste, zwar auch ein wenig zerfahren und voll Reminiscenzen, aber doch durch manche feine und originelle Züge, welche die Echtheit der Autorschaft freilich kaum bezweifeln lassen, interessant und anziehend. Der zweite Satz (Andante, [illegible]/8 B-moll) hat sehr

geringen Gehalt und leidet an verschwimmender Empfindungsseligkeit und Monotonie. Der dritte Satz (Menuetto, 3/4 As-dur) dem ein kleines, niedliches, für Schubert aber doch unbedeutendes Trio (in Gis-moll) folgt ist unvollendet und erinnert ebenfalls ganz auffallend an die schon erwähnte A-moll-Sonate. Das Finale endlich (ein Rondo, Allegro, 2/4 B-dur) ist nur eine kleine Strecke über einen projektirten zweiten Theil hinausgeführt und bricht da ab. Aus der totalen Ungenießbarkeit und Verworrenheit dieses Fragmentes läßt sich schließen, daß Schubert die Lust es zu Ende zu führen verloren hatte und wir meinen, daß die Veröffentlichung besser, wenn auch nicht ganz zu unterlassen, so doch auf die beiden ersten Sätze zu beschränken gewesen wäre.

Fantasiestücke, comp. v. L. Jungmann. op. 14. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

„Stille Thränen, frohe Botschaft, unendliches Glück," Tonstück, comp. v. H. Boenicke. op. 9. Derselbe Verlag.

Charakteristische Sonate, comp. v. Fr. Baumfelder. op. 60. Derselbe Verlag.

Zweite Canzonetta, comp. v. Stephen Heller. op. 100. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Ueber die hier genannten Stücke können wir uns kurz fassen.

In L. Jungmann haben wir schon früher ein nicht ganz unbeachtenswerthes Talent kennen gelernt. Die genannten Fantasiestücke geben sich freilich sehr merklich als Nachklänge aus Schumann zu erkennen, die aber doch durch eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit, durch welche sich insbesonders Nr. 1 und 5 auszeichnen, Antheil erwecken.

Das „Tonstück" von Boenicke, dessen Ueberschriften schon demjenigen Bedenken erregen, der weiß, ein wie bedeutendes Individuum vorausgesetzt wird, an dessen „stillen Thränen" und „unendliches Glück" wir Antheil nehmen sollen, ist von Anfang bis zu Ende phrasenhaft. Welch ein Glück muß es sein, das uns der Verfasser im Finale mit einer Trivialität schildert, von der es schwer zu begreifen ist, daß er ihrer nicht selbst bei Zeiten inne wurde!

Nicht viel besser steht es um die „charakteristische Sonate" von Baumfelder, welche uns ebenfalls vom „Scheiden", von „froher Botschaft", „einsamer Stunde" und „frohem Wiedersehen" erzählt, die aber doch mit ungleich mehr Talent gearbeitet ist.

Die Canzonetta von Stephen Heller endlich ist so ganz in der bekannten Manier dieses Autors geschrieben, daß wir nichts darüber zu sagen brauchen, als daß es ein Stück ist, welches 17 Seiten umfaßt, nicht allzuschwer auszuführen, jenen wenigen früheren Stücken des Componisten aber, die ein wirklich poetischer Hauch durchwehte, nicht gleichzustellen ist.

### b) Für Pianoforte und Violine.

Nachklänge, Fortsetzung der „bunten Reihe", 15 Stücke, comp. v. Ferd. David. op. 41. Vier Hefte. Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

Wir kennen die „bunte Reihe" nicht, von welcher die obigen Nachklänge eine Fortsetzung sind, sondern nur diese selbst. Was nun aber die in diesen Stücken gebotene Musik betrifft, so können wir unser Urtheil über dieselbe in Kürze dahin abgeben: Es ist sogenannte „Unterhaltungs- oder Salon-Musik besseren Genres", nicht mehr und nicht minder; sogenannte Eleganz, Grazie wird man nirgends vermissen, für correkte, fein ausgebildete Technik bürgt der Name des Verfassers; mehr wird, wer die Gattung kennt, nicht erwarten, und in solchem Sinn seien diese Stücke empfohlen oder auch nicht empfohlen. Viele dieser Stücke tragen besondere Ueberschriften, wie: Hoffen und Harren, Fröhlicher Abschied, Wiedersehen u. s. w., womit es aber nicht viel auf sich hat. Hübsch gearbeitet ist das canonische Scherzo Nr. 11. Auch eine Sarabande und eine Gigue finden sich, die aber beide nicht im Geiste der Gattung erfunden sind, insbesondere das letztere Stück würde richtiger eine Tarantelle heißen. Bei der Verlagshandlung mag sich der Autor besonders für die prachtvolle Ausstattung bedanken, in welcher sie sein Werkchen erscheinen ließ.

### c) Für Gesang.

Sechs Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, comp. v. C. Lührß. op. 34. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.

So sehr der Componist in seinen Instrumentalarbeiten, über welche wir kürzlich zu sprechen Gelegenheit hatten, zum gespreizt Künstlichen geneigt ist, so einfach giebt er sich hier und wir machen die betreffenden Vereine auf diese anmuthigen, warm empfundenen Gesänge aufmerksam. Der „gute Kamerad" von Uhland und Göthe's „Schweizerlied" sind dem Componisten in ihrer schlichten Herzlichkeit und liebenswürdigen neckischen Naivetät besonders gelungen.

Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme und drei Lieder für eine Alt- oder Baßstimme comp. von C. A. Mangold. op. 57 und 58. — Verlag von Schott's Söhne in Mainz.

Sehr harmlose Geschöpfchen, denen aber eben darum das Recht eingeräumt sein mag, still und unbehelligt durch die Welt zu gehen. Einige dieser Lieder sind (nach Gedichten von Robert Reinick) speziell humoristisch intentionirt, ein Genre, dem wir keineswegs abgeneigt sind, aber es ist dies eine etwas leichte Sorte von Humor, die nicht tief eindringt, und wenn Reinick singt:

Drum frag' ich es euch nun,
Ihr seid ja so weise,
Ob einst ich ein Spatz,
Oder Lerch' oder Meise?
Doch meint ihr, ich wäre
Ein' Nachtigall gar,
Dank schön für die Ehre!
Bin ein lustiger Vogel,
Und das ist wahr!

so werden Leser von Bildung, die in Gedichten überall nach einem poetischen Gehalt fragen, von dieser Art Humor nur wenig erbaut sein. Dasselbe aber gilt von der Musik.

## Locales.

(Philharmonisches und Gesellschaftsconcert. Quartettproduktionen.)

S. B. In Folge der Gounod'schen Oper und anderen dringenden Materials sind wir mit unserem Concertbericht ein wenig in Rückstand gekommen und müssen daher heute, um einmal aufzuarbeiten, möglichst kurz zusammenfassen was die letzten Wochen gebracht haben.

Im 2. philharmonischen Concert wurde die sehr bekannte Es-dur-Symphonie von Haydn (mit dem Paukenwirbel am Anfang) gegeben. Es ist ziemlich allgemein hierüber und mit Recht bemerkt worden, daß die große Anzahl Haydn'scher zum Theil so gut wie unbekannter Symphonien eine andere Wahl hätte zweckmäßiger erscheinen lassen. Ein Institut wie das Philharmonische, wo die Produktionen durch ihre Sauberkeit und technische Vollendung jedem irgend berechtigten Werk den besten Erfolg verbürgen, sollte sich am wenigsten von einer gewissen Exclusivität bestimmen lassen, die sich auf blos Bekanntes stützend, einen bequemen Alltagsgang fortsetzt. — Statt einer angekündigten Tenor-Arie aus der „Entführung" sang, wegen Unpäßlichkeit des Herrn Walter, Frl. Bettelheim Bach's Altarie aus „Gottes Zeit". Die talentvolle Sängerin schien jedoch noch nicht ganz mit ihrer Aufgabe im Reinen, und zog die an dieser Stelle überhaupt nicht ganz glücklich gewählte Arie mehr in die Länge und Breite als in die Tiefe, d. h. sie sang außerordent-

lich langsam aber doch nicht einfach und würdig genug. Die Hauptmann'sche Bearbeitung dieser Cantate, welche auch diesmal benützt wurde, schien uns hier zu wenig voll gesetzt. Contrabässe und Oboen allein sind kaum im Stande eine gute Wirkung zu machen und eine weitere Ausfüllung durch das Streichquartett scheint uns bei diesen Stellen unbedingt nothwendig, wenn nicht das Gefühl der Leerheit aufkommen soll, welches bei Bach'scher Musik gewiß nie am Platze ist. — Cherubini's reizende Ouvertüre zu den „Abenceragen" wurde sehr fein und graziös gespielt und fand lebhaftesten Beifall. So auch Schumann's D-moll-Symphonie, deren Romanze wiederholt wurde. —

Im 3. Gesellschaftsconcert wurde Schumann's „das Paradies und die Peri" gegeben, ein Werk dessen vielfache Schönheiten auch diesmal ein zahlreiches Publikum anzogen und entzückten. Ohne die verschiedenen Schwächen und Schattenseiten desselben zu übersehen oder läugnen zu wollen, muß man doch billigerweise sagen, daß Schumann hier der schwierige Wurf gelungen ist, eine große Cantate für Soli, Chor und Orchester zu schaffen, deren Stimmungs- und musikalischer Inhalt ganz neu und doch zugleich überwiegend schön, zum Theil herrlich genannt werden muß. Mit Ausnahme einiger deutschen Städte, die wie die Chinesen eine Mauer um sich zu ziehen wenigstens sich alle Mühe geben, ist das Werk in Deutschland allenthalben bekannt und gewürdigt, so daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Die Aufführung konnte, was den Chor und die Mehrzahl der Soli betrifft, an welch letzteren die Damen Dustmann, Hauer und Bettelheim und die Herren Erl, Boczek und Panzer betheiligt waren, auch strengeren Anforderungen größtentheils genügen; das Orchester, dem die Sache neu war (früher wirkte das Hofopernorchester mit) schien noch nicht genügend vorbereitet.

In der 2. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger gelangten Spohr's Nonett für Streich- und Blasinstrumente, Corelli's Violinsonate und Beethovens F-moll-Quartett zur Aufführung. Da wir dieser Produktion nicht beiwohnten, so erwähnen wir blos, daß Herrn Hellmesberger's Spiel in der Corelli'schen Sonate uns als ganz vorzüglich gerühmt wurde, daß aber, wie natürlich, Beethoven's Quartett im Ganzen am entschiedensten durchgriff. — In der 3. Produktion kam außer Beethoven's Sonate in Es-dur für Clavier und Violine (das Clavier gespielt von Herrn Weidner) und Mendelssohn's B-dur-Quintett, ein bisher unbekannt gebliebenes und ungedrucktes Streichquartett in B von Fr. Schubert zur Aufführung, welches sofort den lebhaftesten Beifall errang. Namentlich entzückte uns darin das Adagio in G-moll und das höchst eigenthümliche lebhafte Finale; auch das Scherzo, welches jedoch aus einem anderweitigen Fragment an die Stelle des ursprünglichen, wie man uns mittheilt allzu „ländlerartigen" Menuets eingeschoben wurde, ist ein sehr wirksames Stück und mußte wiederholt werden. Wir hoffen, da nunmehr dieses Quartett im Druck erscheinen wird, demnächst darauf zurückzukommen.

---

# Correspondenzen.

## Frankfurt a. M.

D. L. Lassen Sie mich meine diesmalige Correspondenz mit einem kleinen Rückblick auf unser „Museum" beginnen, welches mit Eröffnung des neuen Saales in ein neues Stadium seiner Entwickelung getreten ist. Unter jenem Namen besteht dahier seit einer langen Reihe von Jahren eine Gesellschaft, deren ursprünglicher Zweck die Kunstpflege überhaupt war. Der Verein besaß, wenn ich nicht sehr irre, in frühester Zeit auch eine Gemäldesammlung, von welcher allerdings längst nichts mehr zur Erwähnung kam. In den Zusammenkünften wechselten Musikstücke mit Deklamation oder sonstigen literarischen Vorträgen. Dies blieb so bis vor ungefähr zwölf Jahren. Scenen aus Shakespeare, vorgetragen von dem leider so frühe verstorbenen Schauspieler Breuer, sowie ästhetische Vorträge des Dr. Th. Creizenach u. A. bildeten in jener Zeit einen beliebten Theil des Repertoires. Diese Einrichtung konnte jedoch auf die Dauer nicht genügen; es stellte sich heraus, daß die große Mehrzahl der Mitglieder sich doch nur für einen der beiden Unterhaltungszweige interessirte, und während die Musikfreunde bei gar manchem literarischen Vortrage sich des Gähnens kaum erwehren konnten, meinten die Literaturfreunde sich bei der Eroica zu Tode langweilen zu müssen. Theilte man die zu den Aufführungen bestimmte Zeit von etwa zwei Stunden zu gleichen Theilen unter beide Fächer ein, so war keinem Theile gedient; jeder meinte, das Vergnügen der einstündigen Unterhaltung sei durch die ebensolange Langweile aufgewogen. Man fing also an, der Musik ein Uebergewicht einzuräumen. War nun der eine Theil zufriedener, so war es der Andere desto weniger und zog sich nach und nach zurück. Da nun das musikalische Element auch unter den Zuhörern mehr und mehr das Uebergewicht gewann, so konnte man schließlich nichts Willkommeneres thun, als die literarischen Vorträge ganz bei Seite werfen. Das Programm bestand gewöhnlich aus einer Symphonie, einem Concert mit Orchester, einer Ouverture, einigen kleinen Solostücken und Gesängen, und ist stets so beibehalten worden. Die Zahl der Concerte ist zehn, und sie finden von Mitte November an, Freitag Abends 7 Uhr, alle 14 Tage statt. Das Orchester ist das des Theaters, welchem sich jedoch andere Musiker und selbst einige tüchtige Dilettanten, gleichsam als Volontaires anschließen. Mit der Theaterverwaltung wird dahin kontrahirt, daß sie an den betreffenden Tagen das Orchester nicht für Opern in Anspruch nimmt. Das musikalische Direktorium wird alljährlich neu vergeben, resp. bestätigt. So lange Kapellmeister Guhr lebte, dirigirte er sein Orchester auch im Museum. Nach seinem Tode wählte die Gesellschaft jedoch nicht seinen Nachfolger Schindelmeisser, sondern den Direktor des Cäcilienvereins F. Messer. Letzterer wurde denn auch alljährlich bestätigt, auch nachdem die Kapellmeisterstelle auf G. Schmidt übergegangen war. Und so wurde denn endlich nach Messer's Tode, dem neuen Direktor des Cäcilienvereines, C. Müller, die Leitung des Museums übertragen. Die Auswahl der Musikstücke besorgt der Vorstand im Verein mit dem Direktor. — Bis zum Beginn dieses Vereinsjahres war das Museum eigentlich eine geschlossene Gesellschaft. Die Abonnenten waren zugleich Mitglieder und konnten an der Generalversammlung, resp. an der Verwaltung, Theil nehmen. Zu den einzelnen Concerten wurden jedoch sogenannte Fremdenkarten zu hohen Preisen verkauft. Die Mitglieder konnten auf eine Herrenkarte allein, oder auf eine solche mit einer Damenkarte abonniren. Alle Herrenbillets waren nur persönlich gültig. In diesen Dingen ist nun eine wesentliche Veränderung eingetreten. Mitgliedschaft und Abonnement sind nunmehr getrennt. Für einen jährlichen Beitrag von 3 fl. rh., zu welchem man sich aber auf drei Jahre verpflichten muß, wird man Mitglied mit Stimmrecht, jedoch ohne Anspruch auf den Besuch der Concerte. Diesen erwirbt man dadurch, daß man entweder abonnirt oder eine Einzelkarte löst. Keine Karte ist persönlich, sondern der Vorzeiger hat das Recht zum Eintritte.

Der Beginn der diesjährigen Museumsconcerte war durch die Bauverhältnisse bis zum 22 Nov. verzögert worden. An diesem Tage fand die Wiedereröffnung im neuen Saale mit Beethovens B-dur-Symphonie statt. Den zweiten Satz nahm Hr. Dir. Müller nach meinem Gefühle entschieden zu langsam. Abgesehen hiervon wurde sowohl die Symphonie als die den Schluß bildende Ouvertüre „Fingalshöhle" fein und kräftig wiedergegeben. Frl. Tipka aus Wiesbaden errang mit zwei Arien lebhaften Beifall. Ferd. Laub half noch, das Eröffnungconcert vollends glänzend zu machen. Er spielte Beethovens Violinconcert, ausgezeichnet wie selbstverständlich; gleichwohl würde ich im Zweifel sein, ob ich nicht unserem L. Straus, der es voriges Jahr spielte, den Preis zuerkennen sollte. Dagegen habe ich allerdings Bach'sche Violinmusik noch nie markiger und großartiger spielen hören, als von Laub. Er ließ uns an jenem Abende ein mir bis dahin unbekanntes „Solo" in D von Bach, in Variationenform, hören, für Nichtkenner etwas lang, übrigens mit großem Beifalle aufgenommen. Es gehört nachgerade zum guten Tone in unsern Concerten, Musik von Bach zu spielen. Ich komme hernach noch einmal hierauf zurück. Zunächst aber die Frage: Was wollen unsere Virtuosen damit sagen, wenn sie unmittelbar nach einem altklassischen Stücke ein möglichst modernes, etwa eine eigene Composition, spielen? Ich habe selbst gehört, daß Einer ein Concert von Händel und darauf, nach einer

Minute Pause, die Cascade von Pauer vortrug. Ein so gewaltiger Unterschied fordert doch zu gebieterisch den Vergleich heraus. Wollen die Herren das Moderne, die eigene Composition, in den dichtesten Schatten stellen? Das können sie doch vernünftiger Weise nicht wollen. Oder wollen sie vielmehr sagen: „Hört, wie das heut zu Tage ganz anders klingt, als jenes alte Zeug!"? — Herr Laub war wenigstens taktvoll genug, zwischen Bach und der eigenen „Concertpolonaise" eine ungewöhnlich lange Pause zu machen und so den Abstand anzuerkennen.

(Schluß folgt.)

## Zeitungsschau.

Herr E. Kulke versucht es in Nr. 6 der N.-Ztg. f. M. abermals in seiner gewohnten Weise Wiener Kritiker, namentlich mich, lächerlich zu machen und berichtet bei Gelegenheit der Aufführung eines Dorn'schen Quartetts bei Hofmann, daß ich über dasselbe im vorigen Jahr den Stab gebrochen, dasselbe Opus aber nach der letzten Aufführung als einen Fortschritt bezeichnet habe. Allerdings ist es mir begegnet, daß ich das Quartett für eine Novität hielt, was um so eher möglich war, als solch ein Opus, einmal unter der erdrückenden Umgebung lärmender Orchesterstücke gehört, sich nicht leicht ein Jahr lang im Gedächtniß erhält. Was aber die angebliche Inconsequenz betrifft, so verweise ich jene Leser, die sich über das äußerst wichtige Vorkommniß unterrichten wollen, auf Nr. 6 des 2. Jahrgangs, wo man Seite 45, Sp. 1, die erste Kritik des Quartetts finden wird, — und auf die 2. Nummer dieses (des 3.) Jahrg., wo Seite 14, Sp. 1, für alle vernünftigen Menschen mit Ausnahme des Hrn. Kulke zu lesen ist, wie mein Urtheil nach einem Jahr wirklich gelautet hat.

S. Bagge.

## Nachrichten.

Von R. Franz bearbeitet, erschienen soeben bei Leuckart in Breslau drei Arien für Sopran, drei für Alt und drei für Baß aus der Matthäuspassion von S. Bach. — Ebendaselbst wird so eben W. Bargiel's Ouverture zu „Medea" in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug ausgegeben.

Zum Besten der deutschen Hilfsgesellschaften in Paris gab der Cäcilienverein daselbst unter der Leitung seines tüchtigen jungen Dirigenten Ehmant kürzlich sein erstes, öffentliches Concert, in welchem nur Compositionen von Händel, Beethoven und Mendelssohn zur Aufführung kamen.

Im 5. akademischen Concert in Jena wurde Mozart's unvollendete Oper: „l'oca del Cairo" ausgeführt. Der Eindruck soll ein sehr günstiger gewesen sein, und den Concertdirektionen dürfte somit eine dankbare „Novität" geboten sein.

In Prag wird Mozart's „Idomeneo" zur Aufführung vorbereitet.

Herr G. Vierling in Berlin ist zum correspondirenden Ehrenmitglied des niederländischen Vereins für Tonkunst ernannt worden.

Verschiedene Zeitungen bringen die schon früher gerüchtweise verlautete Nachricht, daß im Nachlasse Spohr's die vollständige Partitur einer dreiaktigen Oper „Alrauna, die Eulenkönigin", sich vorgefunden habe, die im Jahr 1808 entstanden sei, als Spohr noch Capellmeister in Gotha war.

In Paris werden bereits Vorbereitungen zu einem Musikfeste getroffen, in welchem mehrere Werke von Händel zur Aufführung kommen werden. — Fr. Cl. Schumann wird daselbst erwartet.

Von einem „Requiem" von Fr. Kiel, welches kürzlich in Berlin aufgeführt wurde, wird in einigen Zeitungen viel Aufhebens gemacht.

Das zweite Abonnementsconcert des Concertvereins zu wohlthätigen Zwecken in Berlin unter der Leitung von Alb. Hahn brachte Gade's Hamlet-Ouvertüre, drei Chöre von F. Schubert, Beethoven's C-dur-Concert (Largo und Rondo), gespielt von Fr. Bertha Hahn, dann Chorlieder von Mendelssohn und C. Lührß (Mailied), und Partien aus der Oper: „Genovefa" von R. Schumann.

Ein Referent der Neuen Zeitschrift f. M. bespricht Vincent's „Einheit der Tonwelt." Derselbe findet den Grundfehler des Buches darin, daß es auf dem eingeführten „temperirten System" fußt! —

Im 16. Abonnementsconcert in Leipzig wurde ein „Gesang der Geister über den Wassern" von F. Hiller zum ersten Mal ausgeführt. — In einem ebendaselbst gegebenen Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner wurde eine Concertouvertüre von Aug. Horn zu Gehör gebracht und spielte u. A. Herr Capellmeister Reinecke Beethoven's Es-Concert. — In der Thomaskirche wurden am 15. Febr. Hauptmann's Kyrie und Gloria aus dessen Vocalmesse, und am 16. die Cantate „du Hirte Israel" von Bach (Chor und Choral) ausgeführt.

In einer Soirée für Kammermusik in Bonn wurde ein Streichquartett von E. von Hartog gespielt das als sehr interessant geschildert wird. Im 4. Abonnementsconcert daselbst kam unter der Leitung des Herrn Brambach u. A. Beethoven's A-dur-Symphonie zu gelungener Ausführung.

In Laibach haben in letzter Zeit wieder einige „philharmonische Concerte" stattgefunden. Dieses Institut entpuppt sich nach und nach vorwiegend als ein Gesangsverein. Im dritten Concert wurden außer einer Reissiger'schen Ouverture und dem Mendelssohn'schen „Hochzeitsmarsch" nur Männergesänge aufgeführt und Clavier gespielt; die Vertreter des Letzteren waren Mendelssohn und — Leopold Meyer! — Im 4. Concert wurde Cherubini's Ouverture zu Lodoiska und Mozart's kleine C-dur-Symphonie gegeben, welch letztere nicht ganz sicher zusammenging. Außerdem wurde eine Flötenphantasie (!), dann Männerquartette und eine Thalberg'sche Clavierphantasie aufgeführt. — Im 5. Concert waren die Laibacher über das Clavierspiel des Frl. Zadrobilek ganz außer sich, außerdem wurden Chöre, doch diesmal auch gemischte gesungen, und zwar von Hauptmann, („Lobe den Herrn") Mendelssohn, Schubert, Schumann und Becker. Frl. Zadrobilek gab noch ein selbstständiges Concert, in dem sie das Mendelssohn'sche Concert spielte. —

In London eröffnete Herr Ernst Pauer am 1. Februar einen Cyklus von Concerten, in welchen er Claviercompositionen vom Jahre 1620 bis zur neuesten Zeit vorzuführen gedenkt.

Die Oper „König Enzio" vom Componisten der „Anna von Landskron" Herrn Abert in Stuttgart ist von der dortigen Hoftheater-Intendanz zur Aufführung angenommen und dürfte Mitte April in Scene gehen. (Ueber das Textbuch dieser Oper, welches „als Manuscript" gedruckt erschienen ist, gedenken wir demnächst einige vorläufige Mittheilungen zu bringen. D. Red.)

### Wien.

Der Kirchenmusikverein bei St. Carl hat einen Jahresbericht pro 1861 veröffentlicht, aus dem wir entnehmen, daß derselbe bereits 37 Jahre besteht. Die Einnahme des Vereins belief sich in dem abgelaufenen Jahr auf 1572 fl., die Ausgaben auf 1664 fl. Chormeister ist wieder Herr Ruprecht; Herr Tuma scheint also zurückgetreten zu sein. Der Verein hat Ehren-, ausübende und beitragende Mitglieder. Wenn übrigens der Berichterstatter Seite 6 sagt, jeder Wiener wisse, „daß die Kirchenmusik in der St. Karlskirche nichts zu wünschen übrig lasse" so ist das eine hierzulande leider oft vorkommende Selbstüberhebung, welche von christlicher Bescheidenheit und Demuth ziemlich weit entfernt ist. —

Die Zeitung für Männergesang „die Liedgenossen" redigirt von Dr. F. Fieber und G. Bergamenter, früher in zwanglosen Heften ausgegeben, erscheint jetzt regelmäßig als Vierteljahrsschrift. Das Blatt beabsichtigt vorzugsweise den Interessen des Wiener Männergesangvereins als Organ zu dienen.

Herr Dr. Hanslick geht als Jurymitglied für musikalische Instrumente zur Londoner Ausstellung.

Die Singakademie bringt am 9. März Abends 8 Uhr in einem Extra-Concert Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" zu wiederholter Aufführung. Außerdem werden Chöre von Grädener, Cherubini, Müller Sohn u. A. gesungen werden. — Die erste Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach findet in der Charwoche statt. —

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 10. Wien, 8. März 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Margarethe (Faust) von Ch. Gounod.

II.

(Siehe Nr. 7 d. Bl.)

S. B. Die Meinungsverschiedenheiten im Publikum und bei den Vertretern der Kritik; das zweifelhafte Benehmen des ersteren bei den hiesigen Aufführungen, da der Beifall offenbar mehr durch die Gesangsleistungen der Darsteller als durch die innere Wirkung der Musik hervorgerufen wird; der große Antheil, den an der immerhin vorhandenen Wirkung außerhald der Musik liegende Faktoren ha[illegible] die schwierige [illegible] der modernen Operngestaltung überhaupt; [illegible] das bestimmt uns, unserem ersten, nur die aller allgemeinsten Fragen berührenden Artikel, einen zweiten etwas mehr in die Details eingehenden folgen zu lassen.
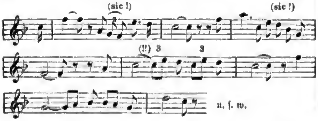
Was das Textbuch betrifft, so würden wir hierüber gar nichts weiter vorbringen, wenn nicht ein Theil der Kritik sich über alle Bedenken leichtfüßig wegsetzen zu dürfen geglaubt hätte, die nicht allein vom deutschen Standpunkte, sondern vom kunstphilosophischen und ästhetischen mit vollkommener Berechtigung dagegen aufgestellt werden können, ja aufgestellt und verfochten werden müssen. Den „deutschen" Standpunkt glaubte man nämlich lächerlich machen zu dürfen, weil die Bearbeitung der Herren Barbier und Carré dem Göthe'schen Werk „kein Haar krümmt," dieses vielmehr in unnahbarer Höhe dabei ganz unberührt bleibe. Dies würde erst der Fall sein, wenn jede an das Original allzu auffallend erinnernde scenische oder Wort-Anordnung vermieden worden wäre, wenn man im Gegentheil während der Aufführung vergessen könnte, was eben gerade Göthe mit und aus dem Stoff für die Bühne gemacht hat. Das ist aber nicht geschehen, vielmehr rückt uns jeder Akt, beinahe jede Scene, und vielfach sogar der Wortlaut das Göthe'sche Schauspiel vor das sinnliche und geistige Auge. In Folge der Veränderungen aber, die dabei nicht etwa durch die musikalische Betonung, sondern durch die willkürlichsten Versetzungen der Scenen u. s. w. vorgenommen wurden, macht das Werk auf den, der das Original liebt, vielfach den Eindruck der Parodie. Als wirkliche Parodie, d. h. wenn der Zweck einer solchen vorläge, würde die Berechtigung dieses Genres dafür in Anspruch genommen werden dürfen. Daß aber die Sache um keinen Preis eine Parodie sein will und vielfach doch als solche erscheint, das ist das Widerwärtige daran, welches dem deutschen Meisterwerk gegenüber von dem deutsch Fühlenden ebenso empfunden werden muß wie von dem ästhetisch Gebildeten. Diejenigen, welche dieses Gefühl nicht empfinden, lassen sich zugleich auf einer ziemlich laxen Anschauung über das Wesen eines guten Operntibrettos finden. Wem es blos darauf ankommt, daß ein solches mit einiger Gewandtheit zum Zweck des Theater Effekts und einiger dankbaren Musikstücke dienlich sei, der scheint sich sehr leicht und ohne besondere Skrupel jener Anforderungen zu entschlagen, die man aus einem höheren Gesichtspunkte als dem des bloßen Amusements an die dramatische Kunst stellen soll und muß. Wir machen hier eine Unterscheidung. Wenn es gilt eine dramatische Leistung zu schaffen, die vorwiegend unterhaltend, belustigend, ergötzend sein soll, dann wäre es freilich lächerlich, im Predigerton darüber zu sprechen, und auf die Richtigkeit des ganzen Wesens aufmerksam zu machen. Wenn uns aber ein Stoff vorgeführt wird, der seiner Natur nach hochtragisch, den ganzen Menschen in Mitleidenschaft ziehen muß, so fordern wir auch von den Kunstmitteln, daß sie dem entsprechen, daß sie uns auf der Höhe des dramatischen Stoffes erhalten, oder doch, daß, wo sie gelegentlich (der nothwendigen Ruhepunkte und Abwechslung wegen) verlassen werden mußte, sie zu geeigneter Zeit in desto höherem Aufschwung wieder erreicht werde. So vertragen wir im Don Juan, im Fidelio und vielen andern Meisterwerken gerne das Komische ja Niedrige, weil uns der nächste Moment wieder in die rechte und tiefe Stimmung versetzt.

Wer nun beweisen würde, daß eine solche rechte und tiefe mit einem Wort bedeutende Stimmung den Grundton des Gounod'schen Werkes bildet, vor dem würden wir uns unbedingt beugen und ein demüthiges pater peccavi ausrufen. Behauptungen helfen hier freilich nichts, sondern Nachweise aus der Sache selbst, namentlich Belege dafür, ob die Gounod'sche Musik die Höhe, die wir fordern, einhält, oder auch nur erreicht.

Ein Gang durch das Ganze soll dazu dienen, dem Leser die Einzelnheiten des Werkes vorzuführen und unsere Anschauung darüber zum Ausdruck zu bringen. Möglich, daß Andere schwärmen, wo wir kalt bleiben, daß Andere sich im Aether fühlen, wo wir nur staubige und dicke Erdenluft zu athmen glauben. Es ist uns blos darum zu thun, unsere Eindrücke zu fixiren; die Kunstfreunde mögen sehen, wie sie zwischen den verschiedenen Standpunkten durchkommen, und wem sie allenfalls am ehesten Recht zu geben geneigt sind.
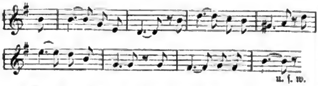
Die „Introduktion" ist kein pyramidales Musikstück, welches mehr vermöchte als Stimmungen anregen; sie besteht aus zwei Theilen, deren erster ungefähr das unbefriedigte Suchen und Forschen Faust's, der zweite aber in seinem ruhigen Dur-Klang den Seelenfrieden Margarethens malen zu wollen scheint. Jener bereitet uns nicht auf den ganzen Faust, namentlich nicht auf den vor, der zu einem verzweifelten Schritt fähig und bereit ist, — dieser nicht auf Gretchen, wie es uns nun einmal durch Göthe vorschwebt; dazu ist die Melodie viel zu gewöhnlich, phrasenhaft, ja stellenweise ordinär, die Harmonie zu unbeholfen, namentlich auch die Baßführung, die Modulation zu abgebraucht. Man erwartet übrigens, daß der Dur-Satz sein Gegentheil in verstärkter Weise wieder hervorrufen und zu prägnanterem Ausdruck bringen werde. Aber Gounod wollte — keine Ouverture schreiben, und Nr. 1 beginnt, in einer anderen obwohl verwandten Tonart und in der-

selben trüben Stimmung, die den ersten Theil der Introduktion erfüllt. Man konnte nun Faust freilich nicht zumuthen, einen Monolog voll Philosophie zu — singen, wohl aber konnte man die *Stimmung*, die ihn erfüllt, wenn auch in wenigen, aber kräftigen und charakteristischen Strichen zum Ausdruck bringen. Aber wie wenig ist das gelungen, wie gleichgiltig lassen uns diese Töne, wie jünglinghaft sentimental äußert sich *der*, welcher eben im Begriff ist, sich durch einen raschen Trunk von seinem Leiden zu erlösen! — Recht freundlich und eigen klingt hier die Melodie der vorüberziehenden weiblichen Landleute hinein, und sagt uns bei Zeiten, daß Gounod *dafür* mehr und bessere Töne hat, als für hohe und tragische Situationen. Denn was folgt nun? Faust sagt seinem letzten Morgen Lebewohl in einem marschartig rhythmisirten Musikstück, welches ebenso gut von einem Soldaten gesungen werden könnte. Man betrachte diese Melodie:




Höchst unbedeutend, ja verletzend an einer solchen Stelle! — Geradezu langweilig ist der folgende an das Morgenroth gerichtete Chor der Männer hinter der Scene. Mit dem Eintritt des angerufenen „Satan" gestaltet sich die Sache wenigstens etwas interessanter. Mephisto ist zwar von Gounod musikalisch weniger bedeutend gezeichnet als dichterisch von Göthe, allein er ist wenigstens nicht *verzeichnet*. Faust's Lied, in welchem er sich die Jugend wünscht, ist recht lieblich zu hören, macht aber als Musikstück keine volle Wirkung, weil es zu kurz (es dauert etwa 30 Takte) und nicht ausgebaut ist.

Das wäre aber durchaus rathsam gewesen, weil im ganzen 1. Akt keine Gelegenheit weiter gegeben ist, etwas musikalisch Ausgeführtes zu bringen. Später, nach der ein wenig an ein Wagner'sches Motiv anklingenden Musik zur Erscheinung Gretchen's, wird derselbe Satz allerdings als Duett mit Mephisto (einen halben Ton höher) wiederholt; allein es ist eben im Wesentlichen *nur* eine Wiederholung statt einer Ausführung, und obwohl ein nachahmendes Element Platz greift, so bleibt doch die Steigerung mehr eine äußerliche als innerliche, die Wirkung daher eine welsch-französische, d. h. nur die äußern Sinne berührende. Viel trägt zur Abschwächung derselben die merkwürdige Monotonie der rhythmischen Bewegung bei; die Melodie wiederholt fast durchgängig von zwei zu zwei Takten dieselbe rhythmische Phrase:




Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß, wenn es auch wahr ist, daß der Franzose im Allgemeinen mehr Talent zur Operncomposition hat als der Deutsche, weil er weniger kritisch verfährt und schlagfertiger ist, der Deutsche dagegen nicht im Stande wäre, ein solches Stück niederzuschreiben, ohne dabei künstlerische Gewissensbisse zu verspüren, ob der nicht blos rhythmischen, sondern auch melodischen und modulatorischen Armseligkeit, die hier das Ganze beherrscht. Es ist daher kein Wunder wenn in unserem Wiener Opernhause trotz der Beliebtheit des Darstellers Faust's (Ander) und trotz dessen schwungvollen Vortrags, der Vorhang dennoch fällt, ohne von mehr als einem mäßigen dem Sänger geltenden Beifall begleitet zu sein.

Der zweite Akt macht durch das lebendige Auftreten verschiedener Chöre die aber vorerst sämmtlich blos *einstimmig* gehalten sind, einen guten *dramatischen* Eindruck. Die Musik dabei ist von einer gewissen pikanten Wirksamkeit, nähert sich aber den Tanz- und Marschrhythmen mehr als zur Charakteristik der Scene nothwendig und sonst verantwortlich ist. Wenn das dem Franzosen nun einmal eigenthümlich, so läßt sich dagegen weiter nichts sagen, nur kann der deutsche Zuhörer nicht umhin zu wünschen, daß hiezu nicht ein so specifisch deutsches Süjet und obendrein ein hochtragisches mißbraucht worden wäre. Die ganze Scene macht uns den Eindruck einer Parodie des Göthe'schen Sonntags-Spazierganges vor dem Thore. Die einzelnen Melodien dieses Chors zeugen von einer reichen Begabung des Componisten für die komische Oper, für das Ballet, nicht aber für die große tragische Oper; manche darunter sind sehr hübsch, ja originell, andere höchst trivial oder nichtssagend. *Charakteristisch* sind sie keineswegs zu nennen, und als Gesangsmelodien sind sie oft geradezu unnatürlich; das erstere *nicht*, weil z. B. junge Studenten, Matronen und junge Mädchen dieselbe Melodie singen, das zweite aber, weil possenhaft springende Solfeggien der menschlichen Kehle nicht entsprechen, besonders wenn der Zweck kein possenhafter ist. Daß übrigens ein solches Stück auf ein heutiges Opernpublikum eine gewisse Wirkung nicht verfehlt, ist begreiflich, kann aber die Kritik nicht bestimmen, es deßwegen zu loben. — Hervorragender ist Mephisto's Lied vom Golde. Es hat einen dämonischen Anstrich, ist als Musikstück durch gelungenen modulatorischen Unterbau recht wirksam, und kann als eine der besten Nummern der Oper bezeichnet werden, wenn es auch eigentlich nur eine Nachahmung Meyerbeer'scher Formen ist. — Nach den folgenden, recht gewandt betonten Scenen kommt ein kleines Ensemble der gegen Mephisto vergebens Ankämpfenden, das wieder recht französisch carrikirt klingt, weil dessen projektirt Fanatisches in's Burleske überschlägt.

Chor Unisono.



Dagegen ist Valentins und des Chor's Choral (indem sie Mephisto das Kreuz vorhalten) durch feine Modulation ein sehr gelungener Zug. — Den Schluß des zweiten Akts bildet statt irgend eines großartigen Finales, welches durch den Conflikt Mephisto's (und etwa Faust's selber, durch sein verwegenes Anreden Margarethens) mit dem Volke leicht herbeizuführen gewesen wäre, ein — Walzer im modernsten Opernstyl, der nur durch ein kurzes Andante unterbrochen wird, wo eben Faust Gretchen anspricht und (hier mit Göthe's Worten!) die bekannte Antwort erhält. Dieser Walzer mag den französischen Begriffen von einer Oper entsprechen; vom deutschen Standpunkte, der denn doch wohl *auch* berechtigt ist, muß er als eine Verletzung der Gattung betrachtet werden, insofern er nicht blos nothwendige Staffage (wie im Don Juan der Mennett und die andern Tänze), sondern Hauptgegenstand des Bildes ist. Offenbar ist er nur dazu da, um das unvermeidliche Ballet anzubringen; in der Oper, im dramatischen Fortgang, besonders nach allem Vorausgegangenen hat er gar keinen Sinn. Rein musikalisch betrachtet ist er ein Gemeinplatz, wie ihn Flotow, Balfe und andere Opernschreiber auch zu Hunderten geliefert haben, der aber einem Componisten des „Faust" nicht passiren dürfte.

Was die an sich hübsche Einleitung zum 3. Akt eigentlich bedeuten soll, ist uns nicht klar geworden. Der schwärmerische

Student Siedel, hier als unglücklicher Anbeter Gretchens eingeführt. singt darauf in deren Garten, wo dieser Akt spielt, ein Strophenlied, das recht hübsch genannt werden kann; es ist von natürlich herzlichem Ausdruck, auch musikalisch gut geformt. Die schönste Nummer des Werks aber ist vielleicht Faust's Cavatine mit Violinsolo, wenigstens was deren Hauptsatz betrifft, während freilich der Mittelsatz (mit der Sechszehntelfigur) wieder in triviale Phrasen verfällt. Einfacher und ungekünstelter Gesang, innig empfunden, natürlich geformt, lassen hier eine Begabung erkennen, die der Componist vor allen üblen Einflüssen möglichst zu bewahren suchen sollte. Die folgende „Scene und Lied Gretchens" in A-moll beginnt mit einer ganz abscheulich klingenden Einleitung; dagegen ist das Lied selbst („Es war ein König in Thule") interessant durch eigenthümlich antike Harmonisirung, und reizend durch sinnige, sehr einfache Melodie. Leider zerstört Gounod die bisher überwiegend günstigen Eindrücke des 3. Akts durch einen abermaligen — Walzer, den Gretchen sofort anstimmt, als es den gefundenen Schmuck angelegt hat, und sich in dem beiliegenden Spieget besieht. Daß hier ein Walzermotiv gewählt ist, möchten wir an sich nicht tadeln. Gretchen's Eitelkeit, Sinnlichkeit und Gefallsucht, einmal duech Teufelskünste entfesselt, können sich sogar kaum anders aussprechen. Ist es nun, daß die Walzerform Gounod zu entlegen ist, um sich ihrer mit Glück zu bedienen, d. h. sie durch feine Behandlung in die Sphäre der Kunst zu erheben, kurz er verfällt sofort in gemeine Melodik, so oft er sich ihrer bedient. Selbst wenn man zugeben wollte, daß diese hier angebrachte Walzermelodie nicht schlechter sei, als hundert Andere, die man auf Bällen, in Ballets, und so und so viel Opern hört, so ist sie doch gar nicht stylgemäß, paßt nicht in eine tragische Oper, wo Alles zu einer schrecklichen Catastrophe hindrängt. Frivol, ja dämonisch durfte eine Arie hier sein, aber nicht trivial; das ist sie aber in melodischer wie harmonischer Hinsicht; das *verführte* Gretchen nimmt sich darin aus, wie eine vollkommene Grisette. In dem folgenden Quartett (die berühmte Göthe'sche Gartenscene) sind die einzelnen Stellen der vier betheiligten Personen von ziemlich verschiedenem musikalischen Werth; hübsche und feine Züge wechseln mit abgedroschenen Phrasen; dagegen das wirkliche Ensemble (As-dur) sich wieder durch herzliche Einfachheit und Anmuth auszeichnet. Faust und Gretchen sind hier zugleich in einem recht artigen Gegensatz zum andern Paar (Mephisto und Marthe) gehalten, die ersten mehr getragenen Gesang, die andern mehr charakteristisches Geplapper vorbringend. Dieses wirklich hübsche Stück ist eigentlich das einzige musikalisch gearbeitete Ensemblestück der Oper; bedenkt man, was Mozart, Beethoven, Weber u. A. an solchen Nummern in *einem* Werk boten, so ist es freilich wenig genug. — Mephisto's bald darauf folgender Gesang an die Nacht, die dem teuflischen Werk Hilfe leisten soll, ist ganz unbedeutend und uncharakteristisch. Warm und innig empfunden dagegen ist wieder das folgende Duett (größtentheils Wechselgesang) zwischen Faust und Gretchen, obwohl wir nicht so weit gehen wie Andere, die behaupten, Gounod habe hier *Schumann* *) weit übeetroffen. Der Schluß des Akts gestaltet sich übrigens durch fortwährende Steigerung sehr wirksam.

Der vierte Akt beginnt mit Gretchen's Lied am Spinnrad, einem so unbedeutenden Stück, daß man es hier jetzt mit Recht ganz wegläßt. Faust hat Gretchen verlassen, nachdem beide „nah bei der Wiege des Kindes glücklich kosend saßen." Gretchen erzählt davon Siedel'n in einem kleinen Musikstück, das aber zu gar keiner Entwicklung kommt. Ein Chor von Soldaten mit Valentin, der eben heimkehrt, ist weder musikalisch werthvoll noch sonst sonderlich wirksam, obwohl er gegen das Ende mit martialischen Pomp auftritt. Dergleichen ist billig, in jeder modernen Oper findet sich Aehnliches von gleichem Werth. Marschrhythmen zu erfinden, wenn man ein wenig Trivialität nicht scheut, ist wirklich kein besonderes Verdienst; in der Oper aber kann nur die wirkliche Sphäre der *Kunst* herrschen, oder das Genre ist eben herab gestiegen von der Höhe, die es einhalten mußte. Mephisto's Serenade kann man wieder ein gelungenes Stück nennen, obwohl der dämonische Ton darin nicht streng genug festgehalten ist, und ein wenig ans Burleske streift. Ein Trio zwischen Valentin, Faust und Mephisto läßt sich gut an, ist aber kurz und leider gar nicht ausgeführt, sondern wird nach einigen Solostellen einfach wiederholt. Die folgende Duellscene, die dazutretenden Chöre, Valentin's Fluch über Gretchen und Tod, das waren Scenen, die zu wirksamen Musikstücken Anlaß genug gegeben hätten. Der Componist zeigt sich jedoch seinem Vorwurfe hier gar nicht gewachsen; mit Ausnahme einer kurzen Chorstelle verläuft die ganze ergreifende Scene ohne eigentlich musikalische Wirkung, unter vielfachen Phrasen und Gemeinplätzen. Die Kirchenscene (Gretchen vor dem Bilde der Madonna), wo Orgel und Chor so erschütternde Wirkungen hervorzubringen vermöchten, ist ebenfalls musikalisch bedeutungslos. Den Unsinn. daß Mephisto hier Gretchens bösen Geist vorstellt und sie endlich verflucht, erwähnen wir nebenbei. Der Vorhang fällt, — und wenn ein großes empfängliches Publikum dabei, wie es hier der Fall ist, stumm bleibt wie ein Fisch, so muß wahrlich der Componist seine Sache nicht recht angepackt haben.

Der fünfte Akt beginnt mit einem Irrlichtertanz, der hinter der Scene gesungen wird, und welcher den Anfang der „Walpurgisnacht" bildet. Er ist musikalisch weder bedeutend noch besonders charakteristisch. Faust erscheint mit Mephisto. Die Weigerung des Ersten weiter zu gehn, veranlaßt ein kurzes Recitativ, und der Zweite läßt darauf „des Orient's üppige Pracht" erscheinen; ein musikalisches Bachanale verbindet sich mit einem der üppigsten Tableaux, welche je auf der Bühne veranstaltet worden. Wir enthalten uns aller „puritanischen" Bemerkungen darüber, und nehmen das Gegebene als zur Sache gehörig hin, wie wir's ja im Göthe'schen Faust auch thun. Was die Musik betrifft, so bemerken wir nur, daß das Thema, welches hier auftritt, hinreichenden Schwung hat, daß es aber zu wenig modulatorisch entwickelt wird, um ein Musikstück zu veranlassen, das seinerseits der üppigen Pracht vollkommen entspricht, die dem *Auge* geboten wird. Die Melodie wiederholt sich oft in derselben Tonart, auf denselben Stufen und wird dadurch trivial. Derselbe Fall ist es mit dem folgenden Trinklied Faust's und des Chors (B-dur $^{6}/_{8}$). Gounod's Manier, zu oft in der Haupttonart zu schließen, verdirbt ihm überhaupt oft die glücklichsten Anfänge. — Der Einfall Gretchen's Bild in Faust durch die Melodie des Duetts im 3. Akt zu erwecken, ist ganz glücklich Indem Jener plötzlich ihren Namen aufschreit, verschwindet mit furchtbarem Krach der ganze Spuck, und man befindet sich plötzlich in einer düsteren Schlucht, wo Gretchen „verstört und stumm, mit blutigem Streifen am Hals" sichtbar wird. Faust will zu ihr, und die Scene endigt mit tollem Hexenspuk, wogegen die Wolfsschluchtscene im Freischütz Kinderspiel ist. Wagner'sche chromatische Gänge heulen von oben herunter u. s. w., sonst aber hat die Musik an selbstständigen Gedanken hier nichts aufzuweisen, das von Belang wäre, sie ist eben — Dekoration für die Ohren.

Mit der Verwandlung werden wir in den Kerker versetzt, wo Gretchen auf einem Strohlager dahin gestreckt liegt. Die Scene ist an sich so ergreifend, daß eine Musik wenn sie nicht gerade *widersinnig* ist, hier ihre Schuldigkeit thun muß. Das letztere ist Gounod's Musik nicht, doch wird sie Niemand an sich bedeutend nennen können. Allerdings ist uns das immer noch lieber, als wenn wir auch *musikalisch* geradezu gefoltert würden. Der folgende Anklang an den Walzer des zweiten Akts ist motivirt durch die Erinnerung des wahnsinnigen Gretchen's an die erste Begegnung mit Faust, deren

*) In seinen „Scenen aus Faust."

Worte sie wiederholt. Der dazu tretende und drängende Mephistopheles macht der wehmüthigen Vision ein Ende und Gretchen ruft endlich die himmlischen Schaaren an. Ein hübscher Zug ist es, daß dies dreimal, immer um einen Ton höher geschieht. Die Melodie selbst ist von einem gewissen Pathos, der durch die Instrumentation (Harfen treten dazu) gehoben wird; Musikalischeres zu verlangen von einem Franzosen wäre beinahe unbillig, doch ist es wieder für den deutschen Musiker schwer mit dem Gebotenen vorlieb zu nehmen. Die Steigerung zum Schluß hin ist achtungswerth und jedenfalls dramatisch wirksam, seien auch die Mittel mehr äußerlich als streng kunstmäßig. — Wir bemerken schließlich nebenbei als Curiosum, daß auf des „Gerichtet" „Gerettet" die Szene sich öffnet und die himmlischen Heerschaaren erblicken läßt, welche ein „Christ ist erstanden" anstimmen!

Im Obigen haben wir die ganze Oper ihren lyrischen Momenten nach, auf die es doch zunächst ankommt, durchbesprochen. Dabei mußte freilich an die Bekanntschaft des Lesers mit dem Werke appellirt werden; denn wenn wir da oder dort sagten „dieses Stück ist unbedeutend, jene Melodie trivial, oder jene Nummer nicht genug ausgeführt," so könnte der Leser, der die Oper noch *nicht* gehört hat, *Beweise* dafür verlangen, — ein Begehren, dessen Befriedigung jedoch einen Raum erfordern würde, den man wohl in einer Broschüre, aber nicht in einem Wochenblatt zur Verfügung hat. Wir sind auch unbesorgt darüber, daß man uns über solche Aussprüche von irgend namhafter Seite her widersprechen werde; vielmehr wurden ja die einzelnen Schwächen der Oper von der Mehrzahl competenter Kritiker bereits zugestanden. Die Frage dreht sich jetzt hauptsächlich darum, ob das *Gute* was darin enthalten ist, genügende Veranlassung giebt, sich um dessen willen auf einen Standpunkt herabzubequemen, von dem aus man consequenter Weise auch andere Werke der Gegenwart mit gleicher Wärme begrüßen müßte. Denn die Instrumentalmusik z. B., so sehr auch sie seit Beethoven von ihrer erhabenen Höhe herabgestiegen ist, hat denn doch in neuerer Zeit Erzeugnisse aufzuweisen, deren Werth ein weit bedeutenderer ist, als der der Gounod'schen Oper in ihrer Sphäre, die man aber ungleich geringschätzender zu behandeln pflegt. Oder soll es den Musiker nicht ein wenig wurmen, wenn in einer großen Stadt Deutschlands, wo sich die andern Künste in üppiger Blüthe und unter auffallender Begünstigung befinden, über die hier in Rede stehende Oper ein Lärm geschlagen wurde, als sei ein neuer Mozart geboren, während daselbst ein *Schumann* bei jeder Gelegenheit in hochmüthiger Weise abgefertigt, und seiner berechtigten Verbreitung immer ärgere Hemmnisse in den Weg gelegt werden?! —
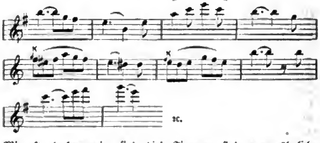
Doch zur Sache! Der Hauptvorwurf, den wir Gounod's „Margarethe" gegenüber haben erheben müssen, ist der, daß die lyrischen Momente derselben in ihrer großen Mehrzahl ziemlich oberflächlich behandelt sind, und wir fügen jetzt hinzu, daß die wirklich gelungenen darunter, d. h. jene, wo wenigstens ein guter Anlauf vorhanden ist, durch die Ansteckung des Componisten mit Wagner'schen „dramatischen Fortgangsideen" in ihrem musikalischen Ausbau gestört wurden, und nicht zur rechten Entwicklung gelangten; daß ferner ein Mangel an Ensemblestücken vorhanden ist, an Stelle welcher das Ballet, die triviale Tanzweise und scenischer Aufputz zur Entschädigung dienen sollen; daß endlich solche Behelfe in einer *großen Oper* nicht am Platze sind, deren tragischer Stoff gerade die vernachlässigten Momente in den Vordergrund drängen, und den Componisten, wollte er anders ein *Kunstwerk* schaffen nicht ein Ragout für das verdorbene Opernpublikum, veranlassen mußte, sie mit aller Liebe *als Musiker* zu behandeln.

Daß, von jenem lyrischen Theil der Oper abgesehen, das Uebrige zum Theil recht wirksam gesetzt ist, daß eine gewisse Leichtigkeit und Gewandtheit dem Componisten eigen, daß das Meiste einen gewissen, der Sache angemessenen decorativen Werth hat, und namentlich eine, für einen Franzosen seltene Decenz der Ausdrucksmittel, namentlich der Orchesterbehandlung rühmlich anzuerkennen ist, darf den rohen Erzeugnissen der Gegenwart gegenüber nicht verschwiegen oder gering geschätzt werden. Nur schade, daß eben das, was gerade als *Musik* eigenen Werth haben sollte, an sich zu wenig ist, um dieser Oper Dauer und günstige Einwirkung auf die weitere Entwicklung des bereits arg in Verfall gerathenen Genre's verheißen zu können. Im größeren Publikum und bei jenen Opernfreunden, denen eine *erträgliche* Oper schon den Werth hat, welchen ein Brett für den Schiffbrüchigen besitzt, wird sie sich immerhin eine Zeit lang durch ihre wirklich gelungenen Partien in der Gunst zu erhalten vermögen. —
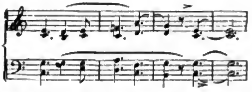
## Recensionen.

*Theodor Elze*, Große Sonate für Violine und Pianoforte. Op. 10. Leipzig, Schuberth.

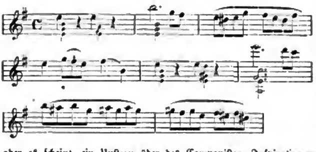
D. Der Componist dieser Sonate scheint Violinspieler zu sein; wenigstens herrscht dieses Instrument in derselben entschieden vor, führt in der Regel die Melodie und hat außerdem Gelegenheit, nach verschiedenen Richtungen hin eine ausgebildete Technik zu zeigen, sowohl im ausdrucksvollen Vortrage gesangvoller Partien, wie auch in Ueberwindung von allerlei technischen Schwierigkeiten. Können wir also die Composition als nützliche Uebung und als dankbares Concertstück gern gelten lassen; so sind wir nicht in gleicher Lage in Beziehung auf das, was sie darüber hinaus noch als selbständiges Musikstück, als „große Sonate" zu sein beansprucht. Was hierzu erst wahre Berechtigung giebt, individuelle Empfindung, selbständige Schaffenskraft, tüchtige Beherrschung der Form: von alle dem giebt vorliegende Sonate nur in beschränkter Weise Zeugniß. Gehen wir kurz auf das einzelne ein. Dem ersten Satz (E-moll) geht eine kurze Introduction in langsamem Tempo ([illegible] Tact) vorher, in welcher eine getragene 8 Tacte lange Melodie zuerst von der Violine, dann fast unverändert vom Clavier gespielt wird, bis auf eine harmonische Modification am Schluß, um den Uebergang zu vermitteln. Wir konnten uns bei dieser fast vollständigen Wiederholung kaum des Eindrucks ermüdender Einförmigkeit entschlagen, gingen indeß noch ohne Vorurtheil an das Folgende. Es beginnt nun ein lebhafter Satz im [illegible] Tact mit folgendem Hauptthema:
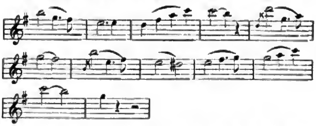



Wie oft, dachten wir, sind diese Figuren, sind ganz ähnliche Melodien bei *Mendelssohn* u. A. schon dagewesen; setzen wir uns dieselbe in die Durtonart um, so können wir ihren Ursprung sogar auf *Mozart* zurückführen. Hofften wir nun immer noch, im Folgenden Proben selbständiger Erfindung zu entdecken, so mußten wir zu unserem Erstaunen sehen, daß jene Hauptmelodie mit ihren Zusätzen und Abschlüssen den überwiegend größten Theil des ganzen ersten Satzes bildet. Neben ihr erscheint ein, im Umfang des Ganzen wenig hervortretendes zweites Thema, welches, nachdem das erste vollständig abgeschlossen ist (S. 6), ohne weiteren Uebergang in C-dur einsetzt; es ist aus ruhig getragenen wohlklingenden Accordfolgen gebildet, die nur durch den viermal wiederholten sonderbaren rhythmischen Einsatz im dritten Tacte



nicht angenehm unterbrochen werden; die nun folgenden Passagen, mit welchen der 1. Theil in A-moll schließt, die sich dann auch später wiederholen, sind ziemlich leer und nichtssagend. Den Anfang des zweiten Theils bildet eine Modulation nach H-moll, worin das erste Thema von der Violine wieder aufgenommen wird, und in Fis-dur schließt, worauf dann aber mit Wiederholung der letzten Figur zuerst Fis-moll, dann D-dur angedeutet wird und nun das Clavier die Hauptmelodie in Fis-moll wieder bringt, mit begleitenden Geigenfiguren. Dann beginnen wieder die nichtssagenden Passagen, welche etwas gewaltsam nach E-moll hinüberführen, und das Hauptthema wird nun vom Clavier wieder eingesetzt, begleitet von einer trillerartigen Geigenfigur. Das also nennt unser Componist Arbeit und Durchführung, und an dieser sonst so wichtigen Stelle der Sonate, dem Anfang des zweiten Theils, wo wir gewohnt sind an harmonischer und thematischer Verarbeitung der gegebenen Motive oder selbständigen Neugestaltungen aus denselben uns zu erfreuen, und wo jeder, der nur irgend wie die Uebung contrapunktischer Arbeit gekostet hat, wenigstens einen Versuch machen würde den Hörer zu interessiren, an dieser Stelle weiß uns der Componist nichts weiter zu sagen, als das zu wiederholen, was ihm nicht einmal eigenthümlich angehört. — Der zweite Satz, Larghetto in E-dur, ist durchgehends recht wohlklingend und bewahrt einen sanften Charakter, der in der aufstrebenden ersten Melodie der Geige sogar einen sehnsüchtigen Ausdruck gewinnt; auf diese folgt, nach kurzem Zwischenspiel, eine zweite ebenfalls getragene Melodie in H-dur, die in einen langen Harmoniegang ausläuft, auf welchen dann noch eine langweilige Claviercadenz folgt. Dann wird die erste Melodie wiederholt, zuerst noch in dem ursprünglichen Charakter, dann plötzlich fortissimo, mit allem Schmuck der Begleitung und mit energischem Ausdruck — ein ganz äußerlicher Effect, der die Grundstimmung völlig aufhebt und zweifeln läßt, ob die Intentionen des Componisten wirklich aus der Tiefe des Gemüths kommen. Nachdem dann auch das zweite Thema wiederholt worden, verliert sich der Satz gegen den Schluß hin, mit gebrochener Wiederholung des Hauptmotivs der ersten Melodie, wobei zuweilen die Bestimmtheit der rhythmischen Eintheilung verloren geht, ins pianissimo. — Das Scherzo (A-moll) tritt am anspruchlosesten auf, es hat einen lebhaften, fast humoristischen Ausdruck, ohne bedeutend zu sein; das Trio ist flach, fast trivial; auch scheint es uns äußerlich und nicht im Charakter des Stücks begründet, wenn die Melodie des Scherzo's am Schlusse in der Durtonart auftritt. — Mit großem Pomp meldet sich der letzte Satz:



aber es scheint ein Unstern über des Componisten Inspirationen zu walten. Oder sollen wir es als Zufall betrachten, daß jene Melodie fast genau mit dem Anfang des letzten Satzes in Schumanns A-moll-Quartett übereinstimmt? — Nachdem der Hauptgedanke sich mehreremale mit gesteigertem Ausdruck wiederholt hat, leiten Triolen- und Sechzehntelfiguren, bei denen der Violinspieler seine Geläufigkeit zeigen kann, nach G-dur über, worauf ein zweites Thema einsetzt,



welches dann von der Violine in Doppelgriffen wiederholt wird. Da haben wir denn auch so ziemlich den ganzen letzten Satz, denn was außer diesen beiden Themen noch selbständig hinzukommt, ist wenig erheblich. Dieselben treten noch mehrmals in verschiedenen Tonarten auf, mit mancherlei harmonischen und melodischen Verzierungen, in denen dem Comp. eine gewisse Feinheit in Berechnung des Effekts nicht abzusprechen ist, die freilich von eigentlichem Schaffen sehr verschieden ist; außerdem entwickeln sich aus denselben mancherlei abschließende oder vermittelnde Gänge und Zwischensätze, in welchen besonders Triolenfiguren, vielfach auch punktirter Rhythmus vorherrschen, und welche eine lebhafte Bewegung glücklich festhalten; nur konnten wir uns beim Durchspielen den Eindruck des Erzwungenen nicht ganz fernhalten. Der Componist will den heftigen und leidenschaftlichen Ausdruck des Grundthema's festhalten, und da seinem eigenen Empfinden diese Leidenschaftlichkeit abgeht, so trägt der Versuch mehr oder weniger den Charakter des Gewaltsamen. Auch sind stellenweise Versuche eigenthümlicher Modulation nicht geglückt, wie z. B. der Uebergang von D nach Cis S. 24; der Wiedereintritt des Thema's ist nicht immer nothwendig und natürlich vorbereitet, und verletzt stellenweise durch zu plötzlichen Wechsel, wie der des zweiten in E-dur S. 31. Wir finden also unser anfängliches Urtheil überall bestätigt, wir mußten, um der Wahrheit die Ehre zu geben, eingestehen, daß der Componist vielfach mit Reminiscenzen arbeitet und auch sonst dilettantische Schwächen zeigt.

## Beethoven in Gneixendorf.

Dr. L. Von der Ueberzeugung geleitet, daß jeder, auch der kleinste Zug, geeignet das Conterfei unseres unvergleichlichen Tonmeister zu vervollständigen, von Interesse ist, hatte ich mich vor einiger Zeit an meinen Jugendfreund K . . ., Apotheker in Langenlois mit der Bitte gewendet, mir über Beethovens Landaufenthalt in Gneixendorf, einem seinem Bruder Johann gehörigen Landgut in Niederösterreich, alles, was er in Erfahrung bringen könne zu berichten.

Nicht bloß er, auch der gegenwärtige Gutsbesitzer willfahrten freundlichst meinem Wunsche, und ich theile aus diesen verläßlichen Quellen fragmentarisch und schlicht, wie es mir zugekommen, das Wenige mit, was sich noch erheben ließ.

— — — Johann van Beethoven ging eines Tages in Begleitung seines Bruders Ludwig und noch mehrerer Personen von Gneixendorf nach Langenfeld, um den dortigen Chirurgen Karrer, der im Beethoven'schen Hause gerne gesehen ward, zu besuchen, traf ihn aber nicht, da er eben zu einem Kranken gerufen worden. Frau Karrer fühlte sich durch den Besuch des gnädigen Herrn Gutsbesitzers äußerst geschmeichelt, und tischte reichlich au, was nur immer zu haben war; da fiel ihr Blick auf eine Mannsperson, die sich bescheiden und schweigend auf die Ofenbank niedergelassen hatte. In ihm einen Bedienten vermuthend füllte sie ein irdenes Krägl mit Heurigem (Wein), und reichte es dem Tonsetzer freundlich mit den Worten: „Nu, da hat er auch einen

Trunk!" Als der Chirurg Karrer spät Abends nach Hause kam, ahnte er sogleich aus der Beschreibung dessen, der hinter dem Ofen gesessen, den wahren Charakter desselben, und rief aus: Liebes Weib, was hast du gethan, der größte Tonsetzer des Jahrhunderts war heute in unserem Hause und du hast ihn so sehr mißachtet!

— — — Johann van Beethoven hatte zufällig bei dem Syndikus Sterz in Langenlois Geschäfte abzumachen. Ludwig begleitete ihn dahin. Während der ziemlich langen Verhandlungen blieb Ludwig regungs- und theilnahmslos an der Thüre der Amtskanzlei stehen. Beim Abschied machte Sterz gegen diesen viele Bücklinge, und frug dann den Kanzellisten Fux, einen Enthusiasten für Musik, und namentlich für Beethoven'sche Musik: „Wer, denken sie wohl, mag der Mann gewesen sein, der dort bei der Thür gestanden?" Fux erwiderte: „Da ihm Herr Syndikus so viele Complimente gemacht, mag es wol mit ihm ein eigenes Bewandtniß haben, sonst aber hätt ich ihn allerdings für einen Trottel (blödsinnigen Menschen) halten müssen" *). Fux erschrack nicht wenig, als ihm sein Chef den Namen des Mannes nannte, den er für einen Idioten gehalten. —

— — — Von dem Dienstpersonal, das zur Zeit von Ludwig v. Beethoven's Aufenthalt in Gneixendorf im Schloß seines Bruders sich befand, ist der Weinzierl Michael Krenn erst vor einem Jahr verstorben. Seine drei Söhne leben noch; einer derselben, Michael war zu jener Zeit Ludwigs Bedienter. Er sagt hierüber Folgendes aus:

Ludwig van Beethoven war nur einmal, und zwar im Jahr 1826, etwa durch 3 Monate, vom Schnitt bis nach der Lese (das wäre also in den Monaten August, September, Oktober) in Gneixendorf. Michael Krenn wurde von der Frau Gutsbesitzerin zur Bedienung des Compositeurs aufgenommen. In der ersteren Zeit aber hatte die Köchin täglich das Bett Beethoven's zu machen. Letzterer saß einmal bei seinem Tisch, agirte mit den Händen, gab mit den Füßen den Takt, und sang oder brummte dazu. Die Köchin lachte darüber; als Beethoven, sich zufällig umsehend, sie so lachen gewahrte, jagte er sie ohne Weiters zum Zimmer hinaus. M. wollte mit ihr davon laufen, Beethoven aber zog ihn zurück, schenkte ihm drei Zwanziger und sagte ihm, er solle sich nicht fürchten, und er müsse ihm nun täglich das Bett machen und das Zimmer zusammenräumen. M. mußte immer zeitlich früh hinaufkommen, aber meistens lange klopfen, bis Beethoven ihm aufmachte. Um ½6 Uhr pflegte Letzterer aufzustehen, zu seinem Tisch sich zu setzen, mit Händen und Füßen den Takt zu schlagen, und singend und brummend zu schreiben. Anfangs schlich M., wenn ihm das Lachen darüber kam, zur Thür hinaus, allmälig aber gewöhnte er sich daran. Um ½8 Uhr war gemeinsames Frühstück; nach demselben eilte Beethoven stets in's Freie, schlenderte auf den Feldern herum, schrie, agirte mit den Händen, ging einmal sehr langsam, dann wieder sehr schnell, oder blieb plötzlich stehen und schrieb in eine Art Taschenbuch. Einmal bemerkte er, als er nach Hause gekommen, daß er dasselbe verloren. M., sagte er, laufe und suche meine Schriften, ich muß sie um jeden Preis wieder haben; sie fanden sich auch wirklich. Um ½1 Uhr pflegte er nach Hause zum Essen zu kommen, nach Tisch ging er in sein Zimmer, ungefähr bis 3 Uhr, dann lief er wieder auf den Feldern herum bis vor Sonnenuntergang, denn nach demselben pflegte er nie mehr auszugehen. Um ½8 Uhr war Nachtmahl, dann verfügte er sich in sein Zimmer, schrieb bis 10 Uhr, und legte sich dann zu Bette; zuweilen spielte Beethoven auch Clavier, doch stand dasselbe nicht in seinem Zimmer, sondern im Saale. Beethoven's Wohn- und Schlafzimmer, das außer Michael Niemand betreten durfte, war das Eckzimmer gegen den Garten und Hof, wo gegenwärtig das Billard sich befindet.

Während der Zeit, daß Beethoven Morgens spazieren ging, mußte M. das Zimmer aufräumen. Da fand er mehreremale Geld auf der Erde liegen, als er es Beethoven zurückgab, fragte ihn dieser, wo er es gefunden habe. M. mußte ihm nun den Platz zeigen, wo er es aufgelesen, worauf es ihm dieser zum Geschenk machte. Dies geschah so drei- bis viermal, dann aber fand M. kein Geld mehr. Abends mußte M. immer neben Beethoven sitzen, und ihm die Antwort auf die Fragen, die dieser an ihn gestellt, aufschreiben. Meistens wurde er darüber ausgeforscht, was beim Mittags- und Abendtisch über ihn gesprochen worden.

Eines Tages schickte die Frau des Gutsbesitzers M. mit 5 fl. nach Stein, um daselbst Wein und einen Fisch zu kaufen *). M. war unachtsam, verlor das Geld und kam nach 12 Uhr ganz bestürzt nach Gneixendorf zurück. Die Gutsbesitzerin fragte ihn alsogleich wo der Fisch sei, und jagte ihn, als er ihr den Verlust des Geldes anzeigte alsogleich davon. Beethoven fragte, als er zu Tisch kam, allsogleich nach seinem M.; die Gutsbesitzerin erzählte ihm den Vorfall. Da ward Beethoven furchtbar aufgebracht, gab der Gutsbesitzerin die 5 fl. und bestand voll Zorn darauf, daß M. augenblicklich zurückkomme. Von dieser Zeit an ging er nicht mehr zu Tisch, sondern ließ sich das Essen auf sein Zimmer bringen, wo ihm M. auch das Frühstück bereiten mußte. Ueberhaupt hat nach der Aussage des Letzteren Beethoven auch schon vor diesem Auftritt mit seiner Schwägerin fast nie, und auch mit seinem Bruder nur sehr wenig gesprochen. Noch erwähnte M., daß Beethoven ihn nach Wien mitnehmen wollte, was aber nach Ankunft einer Köchin (?), die, um Beethoven abzuholen, eintraf, wieder unterblieb.

— — — — Zwei ältere Bauern, die von dem gegenwärtigen Herrn Gutsbesitzer ebenfalls vernommen wurden, bestätigen die Aussagen des Michael Krenn über Beethoven's wunderliches Treiben auf den Feldern Gneixendorfs. Sie hielten ihn daher auch anfangs für verrückt, und gingen ihm aus dem Wege; später gewöhnten sie sich daran, und pflegten ihn als sie erfuhren, er sei der Bruder des Gutsbesitzers, auch höflich zu grüßen, was aber dieser, stets in Gedanken verloren, selten oder nie erwiderte.

Der eine dieser Bauern hatte auch, damals noch ein junger Mensch, ein kleines Abenteuer mit Beethoven zu bestehen. Er fuhr, wie er erzählt, gerade mit zwei jungen, noch wenig an den Zug gewöhnten Ochsen vom Ziegelofen gegen das Schloß zu. Da kam ihm Beethoven schreiend, und mit den Händen herumschlagend und heftig gestikulirend entgegen. Der Bauer rief Beethoven zu: „A bißl stada!" (ein bischen stiller), worauf aber dieser keine Rücksicht nahm. Da wurden die Ochsen scheu und

*) Dies kann doch offenbar nur auf Beethoven's gleichgiltige, apathische, durch seine Taubheit erklärliche Haltung an der Kanzleithür gehen, denn sonst war seine Miene fürwahr nichts weniger als blöde; namentlich übertraf der wunderbare, fast unheimlich fremdartige Glanz seiner Augen Alles in der Art, wie auch ich, da ich noch das Glück genossen diesen außerordentlichen Mann von Angesicht zu Angesicht gesehen zu haben, ja van ihm, wenn auch mißfällig, bemerkt worden zu sein, zu bestätigen vermag.

Als junger Mensch erst kürzlich vom Lande nach Wien verpflanzt, hatte ich mir nach nicht jene gelenkige, tanzmeisterische Voltigirkunst, so nothwendig, um in dem Menschengewusel der Residenz ohne Anstoß sich durchzuwinden, zu eigen gemacht. Sa rannte ich denn eines Tags in einem engen Gäßchen mit einem Menschen zusammen, der mich darab mit einem durchdringenden Blick fixirte, dann weiter ging. Nie werde ich dieses Menschenauge, in dessen leuchtenden Abgrund ich so nahe geblickt, vergessen! Aber ist es zu verwundern, wenn ich die vernachlässigte Kleidung, das gebräunte Antlitz mit diesem von höchster Intelligenz und Ueberlegenheit zeigenden Blick zusammenzureimen suchend, auf die Idee gerieth, einen der verschmitztesten, gefährlichsten Gauner, wie sie in Großstädten sich herumzutreiben pflegen, getroffen zu haben? In dieser Voraussetzung betrachtete ich ihn stets, wenn er mir wieder begegnete, auf neugierige und leider nichts weniger als respektvolle Weise. Er hatte es bemerkt, denn er richtete einmal seine kleinen, wetterleuchtenden Augen halb befremdet, halb verächtlich auf mich, nahm aber dann weiter keine Notiz mehr von mir. Van einem Freunde zufällig belehrt, wen ich da vor mir gehabt, zog ich dann freilich bei jeder Begegnung den Hut vor ihm bis zur Erde, er aber ignorirte nun meine Höflichkeit, wie früher meine Grobheit.

*) Bei diesem an der Danau gelegenen Städtchen pflegen die Schiffe, die allwöchentlich Krebse und seltene Fische aus den obderennsischen Flüßen und Seen nach Wien führen, auf kurze Zeit anzulanden.

liefen über eine Gestätte (steiler Abhang) hinauf. Der Bauer brachte sie mit Mühe zum Stehn, kehrte sie um, und lenkte sie den Abhang auf die Straße herab. Da kam Beethoven wieder vom Ziegelosen ebenfalls singend und mit den Händen agirend. Der Bauer rief ihm abermals zu, und wieder umsonst, und nun rannten dessen Ochsen mit erhobenen Schwänzen gegen das Schloß zu, wo einer der Schloßbewohner sie aufhielt. Als der Bauer endlich auch hinkam, und frug: Wer ist denn der Narr, der meine Ochsen scheu gemacht hat,? sagte ihm der, der sie aufgefangen, es sei der Bruder des Gutsbesitzers. Der Bauer erwiederte: „Das ist mir ein sauberer Bruder!“

Vorstehende fragmentarische Notizen schienen mir der Veröffentlichung werth, nicht weil sie den pikanten Anekdotenkram über Beethoven um ein paar Histörchen vermehren, sondern um der Schlaglichter willen, die einige derselben auf den Charakter des großen Tonsetzers und seines Bruders werfen.

Wie sehr zeugt das Benehmen des Letzteren zu Lengenfeld und Langenlois von dem geringen Grad von Ehrerbietung die er seinem herrlichen Bruder, der vielleicht auch ihm so wie seinen Bauern nichts weiter als ein Narr geschienen, zu zollen pflegte. Der Erbärmliche hätte ja in der Wohnung des Chirurgen, in der Amtskanzlei des Syndikus nur den Mund zu öffnen gebraucht, um dem größten Musiker des Jahrhunderts Demüthigung zu ersparen. Fürchtete der hochmüthige „Gutsbesitzer“ von dem „Hirnbesitzer“ in Schatten gestellt zu werden? —

Höchst interessant aber erscheint das Verhältniß Ludwig Beethoven's zu seinem Famulus, Michael Krenn.

Vergleicht man, wie friedlich hier der große Geist mit einem zwar armen und ungebildeten, aber gutmüthigen, natürlich schlichten und redlich befundenen Landmann — das Geldstreuen ist bezeichnend — sich verträgt, mit den Explosionen, wie sie in der Residenz, hervorgerufen durch Beethovens Umgebungen fort und fort statt gefunden, so liegt die Vermuthung nahe, daß diese Ausbrüche, so verhängnißvoll für Beethoven als Mensch und Künstler, wohl theilweise in seinen Eigenheiten und Schwächen gegründet — oft aber auch sicherlich nichts anders als im Grunde sehr ehrenvolle Reaktionen gewesen sein mögen, mit denen sich sein ganz und gar auf mannhafte Geradheit, Natürlichkeit und Redlichkeit basirtes Wesen gegen jenes Widerspiel dieser Eigenschaften zur Wehre gesetzt, das man in Großstädten unter dem Collektivnamen: „feine Welt und guter Ton“ begreift.

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Das zweite Concert brachte an Orchesterwerken die Symphonie Nr. 4 (B-dur) von Gade; ein sehr fein gearbeitetes und entsprechend vorgetragenes Werk, in welchen man sich nur vergebens noch irgend einem recht kräftigen, kernigen Allegro-Gedanken sehnt, — und dann die nur mit halbem Beifalle aufgenommene Ouvertüre zu „Manfred“ von Schumann. Den Gesang vertrat Frl. Maria Cruvelli, zunächst mit der bekannten Stradella'schen Kirchenarie. Damit auch der Humor nicht fehle, meldete der Zettel: „Kirchenarie aus Alessandro Stradella“, nur der Zusatz „von F. v. Flotow“ hätte noch dabei stehen müssen! Während man der Sängerin großes Stimmmaterial und Schule zugestand, warf man ihr Kälte des Vortrags vor. Mir scheint es weder undenkbar noch ungereimt, wenn Frl. C. für dieses Werk eine so zu sagen plastische Ruhe geeignet hielt. In der Arie aus „die Italienerin in Algier“, und namentlich in dem Rezitative derselben, hätte sie allerdings etwas lebendiger werden dürfen. Herr Hans v. Bülow erfreute uns durch den Vortrag von Beethoven's Es-dur-Concert. Welch gewaltiger Virtuose Herr v. B. ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Indessen darf man ihn nicht spielen sehen, sollen Einem die ewigen Körperverdrehungen und das übermäßige Mienenspiel den Genuß nicht verderben. Er ließ nur außer dem Beethoven'schen Concerte noch die Phantasie in C-moll von Mozart (seiner Frau gewidmet) und Bourrée und Passepied von Bach hören, letztere aus den englischen Suiten. Wenn ich auch mit Manchem in der Auffassung nicht einverstanden bin, so läßt sich nicht leugnen, daß Alles geistreich und geschmackvoll war. Einige eigenmächtige Veränderungen in der Mozart'schen Phantasie halte ich, obwohl auch sie nicht ohne Geschmack angebracht waren, doch für unnöthig. Was nun Bachische Musik betrifft, so wird dieselbe leider immer zu Bravourstücken degradirt, namentlich durch ein viel zu schnelles Tempo. Wenn es sogar unser Einem, der die Stücke genau kennt, schwer fällt, die schöne Melodienverschlingung da noch heraus zu hören, wie wäre dies für die große Mehrzahl der Hörer möglich? Das Publikum kennt den großen Namen, fühlt wohl auch, daß da etwas drin steckt, und bemerkt die große Schwierigkeit und demgemäß applaudirt es. Daß es aber auf solche Weise den Alten kennen lerne, verneine ich geradezu. Herr v. B. spielte sein Modernes (Gondoliera e Tarantella von F. Lißt) nicht unmittelbar nach Bach, sondern ließ den zweiten Gesang des Frl. Cruvelli dazwischen treten. Das Lißt'sche Stück selber machte mir eben keinen bedeutenderen Eindruck als hundert andere Virtuosenstücke auch. —

Die Symphonie Nr. 8 von Beethoven, mit welcher das dritte Museumskonzert (am 20. Dez.) eröffnet wurde, ermangelte von Anfang an der sonst gewohnten Präcision; erst am Ende fühlte sich die Zuhörerschaft zu lebhafterem Applause angeregt. Sehr gut gelang dagegen die Ouvertüre zu „Anakreon“, die aber freilich in unsern Concerten fast zu oft kommt. Die Gesangsvorträge hatte Hr. Carl Becker, Kammersänger aus Darmstadt übernommen. Seine Stimme ist Baryton, dem Klange nach eher Baß, und ermangelt etwas der Beweglichkeit. Er sang eine Arie aus Jessonda und zwei Lieder von Beethoven. „Herz, mein Herz, was soll das geben“ scheint mir doch weit mehr für Tenor oder Sopran zu passen. Wie aber dieser Sänger „Kennst du das Land“ singen mochte ist ganz unbegreiflich. Ein großer, kräftiger Mann mit tiefer Stimme steht vor uns und singt: „.... und Marmorbilder stehn und sehn mich an: was hat man dir, du armes Kind, gethan?“ — Herr Jean Becker aus Mannheim trug das neue Violinconcert von F. David (Nr. 5, D-moll) vor. Das Werk ist schwer, und der erste und letzte Satz erfordern, neben vollendeter Technik, viel Mark; ob Letzteres Herrn B. oder vielleicht eher seiner Geige fehlte, weiß ich nicht bestimmt; genug, es fehlte. Dagegen stehe ich nicht an, der Technik des Spielers das Prädikat „vollendet“ zuzuerkennen. Auch spielte er den langsamen Satz sehr zart und warm.

Später gab er noch eine „Phantasie“(?!) von Paganini zum Besten, wahres Hexenwerk von pizzicato, Terzentonleitern, Flageolet ꝛc., nur um Alles kein Fünkchen Phantasie! Es sind Variationen über „Nel cor più non mi sento“, denen ich nicht die leiseste Berechtigung in der Musikliteratur zugestehen kann. —

### Berlin.

-h- Am 8. Februar kam in einem Concert des Frauen-Vereins zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung ein Requiem von Friedrich Kiel zur Aufführung, das seines musikalischen Gehalts halber die Aufmerksamkeit eines jeden Musikers auf sich ziehen dürfte. Es ist die erste Gesang-Composition größeren Styls, mit der Fr. K. vor die Oeffentlichkeit tritt. Unsers Wissens ist es überhaupt die erste dieser Art, die er geschrieben. Mag er in solchen Werken später dem Chor nicht so Schwieriges bieten und mehr der Einfachheit der Mittel Herr werden, die Chorsachen in weiteren Grenzen zugänglich macht; gesangswidrig ist seine Schreibart nirgends. Ueberall fließt der wahre Strom warmer Musik, nirgends tritt eine Härte, noch Auffälligkeit hervor, die in irgend welchem Bezug schülerhaft genannt werden müßte. Aus jeder Note erkennt man im Gegentheil den Meister *) der vollständig berechtigt ist mit Ansprüchen vor die Oeffentlichkeit zu treten. Fassen wir sein Verhältniß zur Vergangenheit in's Auge, so weht uns aus dem Ganzen ein klares in

*) Wir kennen obiges „Requiem“ natürlich noch nicht. Nach dem aber, was wir von Fr. Kiel bereits kennen gelernt haben, scheint uns die obige Anschauung vorläufig ein wenig allzu rosig. Es soll uns freuen, wenn wir uns täuschen. D. Red.

seiner Unbefangenheit an Mozart, seiner Reinheit an Beethoven erinnernde Geist entgegen. Im Style weicht er jedoch wesentlich von Beiden ab. Ein gewisser Ernst erinnert an Bach's Schule; aber auch ganz andere Elemente namentlich in Herbeiziehung harmonischer Wirkungen treten hervor. Von seinen nächsten Vorbildern sind es Schumann, dessen originelle Trugschlüsse und Alterationen, und Spohr's Enharmonik, die er mit individueller Vorliebe in sich aufgenommen zu haben scheint. Gehen wir von diesen äußerlichen Kennzeichen der musikalischen Charakteristik Fr. Kiel's zu seinem innern Wesen über, so erkennen wir in ihm weder einen jener titanenhaften Geister, die den Himmel zu stürmen meinen, noch auch die klassische Heiterkeit der älteren Meister, sondern eine sehr bedeutende, hohe Begabung, die in gewissem Sinne ihrer Zeit angehörig doch dieser gegenüber seine Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit zu wahren gewußt hat. Mit überall sich gleich bleibender Wärme spinnt er den Faden ab, ohne je arm und geflickt zu erscheinen. Stets interessant, weiß er den Musikfreund auch stets zu fesseln. Bedient er sich der Gedankenwendungen, die der Heutzeit zum Ausdruck der heftigsten Affecte geläufig sind, so steht ihm die heutige Aufgeregtheit doch fern. Diese eigenthümliche Verbindung einer warmen aber mehr stillen Empfindsamkeit mit dem Reichthum eines leidenschaftlichen Pathos hat ihren besonderen Reiz. In formeller Beziehung sei nur erwähnt, daß das Requiem im Style der Beethoven'schen Messe durchcomponirt ist. Das Kyrie eleison ist dem eben angedeuteten Charakter Kiel's entsprechend sehr gelungen; dem dies irae hätte vielleicht etwas mehr Herbigkeit nicht geschadet; dem Schluß „quid sum miser tunc dicturus?" hätten wir im Gefühlston noch getroffener gewünscht. Das Confutatis maledictis dagegen ist mit der größten Wirksamkeit in Musik gesetzt. Mit großem Gewicht — gleichsam die Gläubigkeit in dem Vertrauen auf das Versprochene ausdrückend — concentrirt sich die Hauptpointe auf die Stelle „quam olim Abrahae promisisti." Das Benedictus ist nicht so eingehend behandelt, als wir es jetzt gewöhnt sind. Das Agnus Dei ist ganz träumerisch gehalten, und der musikalische Inhalt der Hauptsache nach dem Orchester zugewiesen.

Die Ausführung durch den Stern'schen Verein unter der Leitung von J. Stern, war eine ganz vortreffliche. Die Soli waren von der Fr. Köster, Hrn. Woworski, kgl. Opernsängern, und zwei sehr musikalischen Dilettanten besetzt. In solistischer Beziehung gehört das Werk nicht zu denen, die von unsern Solosängern besonders protegirt werden möchten. Dieses Mal geschah ihm aber hierin vollständig Genüge. Das Orchester spielte correct und sinngemäß. Kurz, es war eine Aufführung, wie sie einem Componisten bei seinem neuen Werke nur zu wünschen ist.

## Nachrichten.

Der königl. Domchor in Berlin brachte in seiner 3. Soirée u. A. Melchior Franck's Lamentationen für Männerstimmen: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende", in denen nach dem Ausspruch der Nat. Ztg. „tiefsinnige Mystik und strenge Askese den ergreifendsten künstlerischen Ausdruck gefunden," ferner auch J. Christoph Bach's tief innige Motette: „der Gerechte, ob er gleich zeitig stirbt".

Der Violinvirtuose Herr Jean Becker, von dem die Zeitungen schon seit längerer Zeit so viel zu rühmen wissen, hat nun auch in Berlin großen Beifall gefunden. Sein Spiel soll besonders durch Glätte ausgezeichnet sein, dagegen kräftigere Tinten vermissen lassen; er gehört der französisch-belgischen Schule an und besitzt alle Vorzüge wie Schattenseiten derselben. — Im dritten Radecke'schen Concert wurde eine Ouvertüre zu Wilhelm Tell von Schlottmann zum ersten Mal zu Gehör gebracht. „Der studienartige Charakter dieses Werks schien zu verrathen, daß der Componist hier ein ihm noch neues und ungewohntes Gebiet betrat. Man erkennt das Streben den gesammten Inhalt des Stücks mit seinen instrumentalen Mitteln recht treu und vollständig wiederzugeben, aber der Tonsetzer unterlag der Gefahr, der symphonischen eine wesentlich melodramatische Behandlungs- und Ausdrucksweise unterzuschieben." Brahms' Frauenchöre erfuhren bei dieser Gelegenheit die wärmste Anerkennung von Seite des oben bezeichneten Kritikers. Ueber Berlioz „Fest bei Capulet" aus Romeo und Julie äußert sich derselbe ganz richtig: „Der Berlioz'sche Orchestersatz bewies wieder recht handgreiflich, daß der Componist trotz seiner nachträglichen Protestation der Zukunftsmusik ihr Wiegenlied gesungen. .... Was uns geboten wird, ist eben nur Rauch ohne Flamme, das wüsteste Tonbacchanale, das bei allem peinlichen Nervenreiz die Seele völlig leer läßt."

Das 17. Abonnementsconcert in Leipzig brachte eine neue Concertouvertüre von F. Hiller.

Im 4. Abonnementsconcert in Cassel wurde R. Schumann's C-dur-Symphonie zum ersten Mal aufgeführt.

In Copenhagen wurde ein neues Werk von Gade „die heilige Nacht" Gedicht von Platen, für Alt-Solo, Chor und Orchester zu Gehör gebracht.

In einem Concert des unter der Leitung von Alb. Dietrich stehenden Singvereins in Oldenburg wurde u. A. ein „Wanderlied" für Chor und Blasinstrumente von C. Reinardus aufgeführt und erfreute sich eines lebhaften Beifalls.

Die kürzlich in Bremen aufgeführte neue Symphonie in D von Reinthaler hat noch einem Bericht der Niederrh. M. Ztg. viel Beifall gefunden.

Bei Leuckart in Breslau sind die Chorstimmen zu Händel's Hercules erschienen.

Wien.

Die letzte Woche war in Folge des Faschingschlußes ziemlich arm an musikalischen Lebensregungen. Ein Privatconcert, welches der hiesige Violinspieler Karl Heß im Salon Bösendorfer gab, ist beinahe das Einzige, dessen wir erwähnen können. Er spielte ein Streichquartett von Haydn, außerdem Beriot'sche und Beriot-Osborne'sche Stücke, eine Wahl, die von den „Recensionen" mit Recht „unerlaubt geschmacklos" genannt wird. Uebrigens wird berichtet, sein Ton sei, „wenn auch nicht groß, doch ziemlich voll, die Fertigkeit nicht unbedeutend, die Bogenführung sehr elegant."

In der vorgestrigen 5. Privat-Abonnements-Soirée (wir theilen später das Programm aller sechs mit) kam u. A. eine Sonate für Clavier und Violine von dem jugendlichen Componisten J. Brüll (derselbe ist 14 — 15 Jahre alt) zur Aufführung. Sie verräth ein sehr hübsches Talent, enthält viele sinnige, feine Züge und verspricht für die Zukunft das Beste. Wir hoffen bald Gelegenheit zu finden, Näheres über diese so zarte Blüthe mitzutheilen, und erwähnen nur noch, daß der Componist den Clavierpart seiner Sonate selbst ausführte, und sich dabei als ein bereits sehr gewandter und sicherer Spieler bewies. Ferner hörten wir hier ein bisher unbekanntes, auch ungedrucktes Quintett für Oboe, drei Hörner und Fagott von Beethoven, — ein immerhin durch die Eigenthümlichkeit der Zusammenstellung interessantes Werk, wenn auch geistig unbedeutend.

Heute Abend halb 8 findet im Salon Streicher ein Privatconcert der Pianistin Frau Bertha Grünwald aus Breslau statt, und wird dieselbe darin Schumann's Quintett, Präludium und Fuge in F-moll von S. Bach, die Polonaise in As von Chopin und die D-moll-Sonate von Beethoven spielen.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 9. März. Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Philharmonisches Concert. — Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger. — Abends 8 Uhr ebendaselbst: Außerordentliches Concert der Singakademie.

## Briefkasten der Redaktion.

W. in L. Mit Ihren Vorschlägen ganz einverstanden, sehen wir baldigen Beiträgen entgegen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.

Nr. 11. Wien, 15. März 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung.

Dargestellt von August Reißmann.

Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. u. 18. Jahrh. Cassel, bei Oswald Bertram 1861.

-r- Das deutsche Lied ist namentlich in neuerer Zeit eine so bedeutende und einflußreiche Kunstform geworden, daß eine umfassende Darstellung seiner historischen Entwicklung eine wesentliche Lücke in der musikalischen Geschichtsschreibung auszufüllen geeignet ist und sich daher auch längst als dringendes Bedürfniß geltend gemacht hat. Mit Freuden wird daher Jeder ein Werk begrüßen, das sich die Aufgabe stellt, einmal den allmählichen Entwicklungsproceß des Liedes selbst, dann aber auch seinen bedingenden Einfluß auf die übrigen Vocal- und Instrumentalformen aller Zeiten nachzuweisen. Dies verspricht die dem obigen Buche vorangeschickte Inhaltsüberficht, nach welcher der Verf. im ersten Buche „die Ausbildung und Form" darstellen, im 2. sodann zeigen will, wie „der unendliche Inhalt eine große Mannigfaltigkeit der Form bedingt" und im 3. endlich „das Lied in seinen weiteren kunstgeschichtlichen Beziehungen" zu beschreiben beabsichtigt. Wir theilen unseren Lesern im Auszuge die Hauptresultate der beiden ersten Bücher mit, weil es, mögen dieselben alle sicher sein oder nicht, immerhin interessant ist, das Ganze einer Entwicklung einmal zu überschauen; hieran knüpfen wir sodann einige Bemerkungen.

In der Einleitung findet der Verf. den Ursprung unsres Liedes in den sogenannten Jubili der Kirche (Hallelujah, Kyrie eleison u. s. w.) zu deren Melodien bald lateinische Sequenzen, dann auch deutsche Texte in strophischer, also in Liedform gedichtet wurden. Der Umstand, daß diese Melodien dem gregorianischen Kirchengesange angehörten, führt dann zu einer weiteren theoretischen Auseinandersetzung über den wesentlichen Unterschied dieses und des modernen Tonsystems; eine Erörterung, die der Leser in dieser Gründlichkeit hier nicht erwartet, welche aber der Verf. für nothwendig hält, „weil sich hieraus die Bedeutung des gregorianischen Systems am sichersten erkennen läßt und weil wir für unsre Hauptaufgabe die historische Entwicklung des modernen — Tonsystems(?) einen sichern Ausgangspunkt gewinnen". —

Im ersten Cap. des ersten Buches wird nun „der Minnesang und der Meistersang" behandelt. Jener konnte für die musikalische Gestaltung des Liedes „nur von geringer Bedeutung werden" da ihm die Harmonie und der selbständige musikalische Rhythmus noch unbekannt waren und er in melodischer Hinsicht nur einen bedeutsamen Anfang machte, das gregorianische System zu durchbrechen, indem er die früher ängstlich gemiedene große Terz einführte und auf die Dominantbewegung, als die eigentlich treibende Macht der Harmonie hinarbeitete. — Der Meistergesang bildet musikalisch insofern einen Fortschritt, als sich die Melodie von dem Sprechrhythmus emancipirt und daher freier entfaltet. „Positiv bedeutsam wird der Meistergesang für den Bau des Volksliedes durch die sorgfältigere Ausbildung des Reimes und die peinlich genaue Sylbenzählung."

Das nächste Capitel handelt von dem Volksgesang, seiner Entstehung, seinem Wesen nach Inhalt und Form und von seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung, welche keine geringere ist als die, „daß wir unsre ganze Entwicklung der modernen Musik auf dasselbe zurückführen müssen", weil es aus dem Dur- und Mollsystem herausschafft. Dann erfolgt eine interessante durch viele in der Beilage abgedruckte Beispiele klar veranschaulichte Nachweisung von der allmäligen Entwicklung der Liedform, deren Wesen der Verf. S. 33 dahin feststellt: „die sorgliche Herausbildung kleiner Glieder und ihre symmetrische An- und Unterordnung ist das Wesentlichste dieser Form." Dies wird an den verschiedenen Gattungen des Volksliedes, an Liebes- und Jägerliedern, Abschieds- und Wanderliedern rc. genauer nachgewiesen und endlich der Einfluß des epischen Volksliedes, des Tanzliedes, des Marsches und des protestantischen Chorals auf die Weiterbildung der Liedform dargestellt. Das Resultat dieser Untersuchungen ist (S. 43) einerseits: „Das Volkslied verliert allmälich seine tonreiche Melismatik und hiermit freilich auch viel von seinem Zauber; aber es gewinnt präcisere Form und prägnanteren Ausdruck"; andrerseits: „Jetzt beginnen die Volkslieder sich nicht nur nach Gauen und Wasserscheiden zu charakterisiren, sondern Beruf und Handthierung klingen in das Lied mit hinein, geben ihm einen spezifischen Charakter und diese neue Phase bildet somit den naturgemäßen Uebergang zum Kunstliede. Formell schließt hiermit der Entwicklungsgang des Liedes eigentlich ab. Die Angelpunkte der modernen Tonart, Tonika, Dominant und Unterdominant bilden jetzt die Grundlage des Liedes. Die Dominantwirkung erlangt die Bedeutung von Hebung und Senkung, und indem die Melodie diese Angelpunkte an die Reimschlüsse verlegt, und in der Regel direkt, ohne die Umschweife melismatischer Phrasen auf diese Punkte losgeht, beherrscht jene harmonische Wechselwirkung die ganze Liedgestaltung." —

Das Kunstlied (Cap. 3) ist ein „veredeltes und darum reicheres Volkslied". Daher werden „zunächst Volkslieder von den Tonmeistern zu Kunstliedern verarbeitet" indem sie durch contrapunktische Behandlung eine reichere Harmonik und damit einen vertieften innern Gehalt gewinnen. Als Repräsentanten dieser Richtung werden unter Andern Melchior Frank, Leo Haßler, Orlandus Lassus genannt. — „Aus den contrapunktischen Bearbeitungen der Volkslieder erwuchs das selbständig erfundene Kunstlied," welches jedoch, da „die Meister immer größere Sorgfalt auf die Ausbreitung der Melodie verwenden" mit einfacherer Harmonik auftritt als das contrapunktisch bearbeitete Volkslied, so daß dieselbe schließlich bis „auf den einfachsten harmonischen Apparat, Tonika und Dominant zu-

sammengedrängt ist". Die Hauptvertreter dieser um 1600 blühenden Gattung sind: Leo Haßler (Mein Gmüth ist mir verwirret, woraus der Choral: Herzlich thut mich verlangen), Joh. Eccard (Festlieder) und Melchior Frank, welcher letztere durch seine Tanzlieder „ein Element in das Lied bringt, das bisher eigentlich noch nicht, oder doch nur in Andeutungen vorhanden ist, die kurze melodische Phrase, die für den lyrischen Ausdruck so wesentlich ist, weil sie die Empfindung auf ihre Pointen zurückführt und die, in sequenzenartiger Weise wiederholt und weitergeführt, für die vollendete Form bedeutungsvoll wird". — Diese Manier fand bald viele Nachahmer, durch Valentin Haußmann u. A. aber eine Verbreitung welche dem künstlerischen Charakter des Liedes dadurch wesentlichen Eintrag that, daß sich bald neben der dilettantischen Behandlung der Liedform eine „Landsknechtslaune" darin geltend machte, welche in den Quodlibets jener Zeit ihren Gipfelpunkt erreichte. — Hingegen „begann der Einfluß Italiens eine wohlthätige Reaction auszuüben", indem die dort entwickelte „rein beziehungslose Lust am Gesange", namentlich am Sologesange gegenüber dem jetzt auf einer bedenklichen Höhe angelangten „Grundzuge des deutschen Gesanges, dem Wort eine überwiegende Herrschaft einzuräumen", der Melodie jene „eigenthümliche Süße" verlieh, „die für den lyrisch wahren Ausdruck nothwendig Bedingung ist". (S. 54) Mich. Prätorius ist der Vermittler dieses Einflusses und „der Erste der mit durchgreifendem Erfolge in Deutschland schon das Instrumentale dem Vocalen entgegenzusetzen versuchte", so daß „von jetzt an die Vocalsätze durch ein Präludium eingeleitet, durch Ritornelle unterbrochen und durch Nachspiele geschlossen" werden. Der Gewinn, den das Lied hiervon, sowie von dem italienischen Einfluß überhaupt zog, betraf hauptsächlich nur die Melodie. Vermöge der „Eigenthümlichkeit des damaligen Orchesters, daß seine Hauptstütze meist die Instrumente mit Tenorlage, Gamben und Krummhörner waren" läßt sich einerseits bald ein „eigenthümlich saftiger Charakter" in ihr wahrnehmen; andrerseits gelangt mit der von Italien her eindringenden Herrschaft der Laute als Begleitungsinstrumentes für den Sologesang, die dort angebahnte Richtung auf das Recitativ und die süße Cantilene „in Deutschland erst zur herrlichsten Entfaltung" weil hauptsächlich die „reizvolle Eindringlichkeit" jener Melodik unseren deutschen Meistern imponirte. — „Alle diese neuen Elemente konnten sich um so leichter auch dem deutschen Liede vermitteln", als durch Martin Opitz und die poetischen Orden damaliger Zeit wenigstens die formelle Seite der deutschen Poesie eine neue Grundlage erhielt. — So gewinnt denn in Joh. Hermann Schein († 1630) zunächst die Melodik eine bedeutende Höhe; Heinrich Albert wird unter den Einfluß Simon Dachs' und jener Lyrik, bei der „das persönliche Gefühlsleben gegenüber dem allgemeinen der Massen, aus dem auch das Kunstlied bisher noch emportreibt(?) sich schon entschieden geltend zu machen beginnt, — zum „Vater des sogenannten volksthümlichen Liedes" und schreibt seine Begleitungen vorzugsweise für das Clavicembalum; ebenso zeigt sich in Joh. Stobäus, Andr. Hammerschmidt und Joh. Schop „das Bestreben, die Form feiner und durchdachter herauszubilden." — Der Impuls aus Italien aber, welcher bei den erwähnten Meistern hauptsächlich für die Gestaltung der Liedmelodie wirksam gewesen war, die Harmonik aber nun wirklich auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt hatte, treibt in Verbindung mit der sich rasch entwickelnden Richtung auf das Concert und das musikalische Drama, zur Erweiterung der Liedform in der Arie. In Adam Krieger und Georg Ahle ist die ursprüngliche Liedform zwar noch zu erkennen; das Interesse der Zeit war aber so vorwiegend „auf die Pflege der dramatischen Formen gerichtet", daß das Lied „über ein halbes Jahrhundert fast unbeachtet blieb." — Dennoch gewann das Lied durch diese „Experimente" ein „unendlich erweitertes Darstellungsmaterial und lernte an den größeren dramatischen Formen, es auch dem individuellen Ausdruck dienstbar zu machen. — Erst dadurch wurde die Blüthe des lyrischen Liedes möglich." S. 74.

Dieses erste Buch bildet den eigentlich grundlegenden Theil der Arbeit des Verf., er stellt daher am Anfang des 2. folgende Betrachtung an: „Die vergangene Periode stellt die Form in ihrer typischen Construktion fest und zwar allgemein faßbar und menschlich ansprechend. — — Wir werden jetzt an einer großen, unzählbaren Masse von unterschiedenen Liedformen vorübergeführt werden, die alle auf jene einfache, aus Tonika und Dominant construirte, strophisch gegliederte ursprüngliche Form zurückweisen und werden gewahren müssen, daß die sogenannten Lieder und Gesänge, die ein solches Rückführen nicht gestatten, verworrene Gebilde einer unklaren Phantasie oder unkünstlerische Produkte subjektiver Willkür sind". — Durch diese ästhetische Grundanschauung — wir bitten den Leser darauf zu achten — ist alles Folgende bedingt. Der Verf. will sich jedoch jetzt „hauptsächlich mit dem Inhalt der Lieder beschäftigen und der Form nur soweit gedenken als sie durch jenen modificirt wird".

Sehen wir zu, ob er sein Versprechen hält. Er betrachtet zuerst „das deutsche Lied unter dem Einfluß der Arie in Oratorium und Oper." Seine Vertreter sind: Graun, dessen Liedmelodie „nur aus Trümmern der gebrochenen Opernarie zusammengesetzt" ist; ferner Richelmann, Agricola und Marpurg, deren Lieder „wieder die feine architektorische Gliederung" gewinnen, die wir als charakteristisches Merkmal der Liedform erkannten; die aber den ältern Meistern bei Weitem nicht gleichkommen in jenen „reizenden und feinsinnigen Versverschränkungen", sondern diesen Mangel durch „freiere harmonische Behandlung", worauf seit Joh. Seb. Bach das Streben dieser ganzen Periode ging, zu ersetzen suchen. Die genannten Künstler geben schon den Typus der bis tief ins 19. Jhdt. hineinreichenden norddeutschen oder „Berliner" Schule an, der im Süden bald darauf die „Wiener" gegenübertritt. Mittlerweile wird in Händel und Haydn von Neuem ein volksthümliches Element lebendig „welches das Kunstlied zwar lange Zeit wiederum in seiner Entfaltung aufhielt", unter dessen Einfluß sich aber das volksthümliche Lied entwickelt, das der Verf. nun (Cap. 2) betrachtet. —

Zunächst handelt es sich (S. 87—94) um Wesen, Entstehung und Verbereitung desselben. Nach dem Absterben des Volksliedes suchten die Künstler das Kunstlied zu finden, das auch dem Bedürfniß des Volkes entsprach. Das Volk eignete sich dasselbe begierig an und „das gesammte Musiktreiben des 16. Jhdts. erwies sich diesem Bedürfniß außerordentlich günstig". Die öffentlichen Gesangchöre in den Städten, private Zusammenkünfte oder Kränzchen mit ihren Quodlibets förderten die Uebung des weltlichen Gesanges; die Lautenpraxis nebst der Pflege des einstimmigen Singens trug ebenfalls das Ihre dazu bei, die auftauchenden „Stadtpfeiffereien", die Aufführungen dramatischer Musik in Privat- später in öffentlichen Localen — vor Allem aber der Gesangunterricht in den Volksschulen — alle diese Umstände helfen die neue Gestalt des volksthümlichen Liedes zeitigen, welches „sonach in der Mitte steht zwischen dem eigentlichen Volksliede und dem Kunstliede. Von diesem hat es die abgerundete, glatte Form, von jenem die Allgemeinheit, leichte Faßbarkeit und Verständlichkeit seines Inhaltes." — Auch dieser Gesang „geht zunächst von jenem einfachsten harmonischen Gestaltungsproceß, der Wechselwirkung von Tonika und Dominant und der entsprechenden Bewegung nach der Unterdominant aus, aber er bleibt hierbei nicht stehen. Löst er sich ganz von ihm los, so verliert er den Zusammenhang mit dem Volksgemüth und wird unverständlich und im glücklichsten Falle zur Karrikatur." — Es lassen sich 3 Gruppen von volksthümlichen Liedern unterscheiden; zunächst solche, „die nur die Allgemeinheit des Volksgemüths zum Inhalt haben." Unter den zahlreichen Vertretern derselben sind

die bekanntesten: A. Hiller, J. P. Schulz, Winter, Weigl, Himmel, Nägeli, Konr. Kreutzer, Fr. Schneider, Reichardt, Silcher, Methfessel, Reidhardt. Von allen diesen wird eine biographische Skizze und eine musikalische Charakteristik gegeben. An die Besprechungen Nägeli's, Kreutzer's und Schneiders knüpft sich eine Erörterung über die Entstehung der schweizerischen und der norddeutschen Männergesangsvereine, ihrer verschiedenen Tendenzen und ihres höchst verderblichen Einflusses sowohl auf die Stimmorgane — insofern die naturgemäß höchstens in dreifacher Tonfarbe vorhandene Männerstimme bei der unnatürlich hohen Tenorlage einer vierfachen Gliederung nothwendig ruinirt wird — als auch auf die Kunstform des Liedes — insofern jene Vereine in ihrer letzten Consequenz das „schmachvollste Erzeugniß dieser ganzen Richtung, das Lied mit Brummstimmen" hervorbringen mußten. —

Eine zweite Gruppe volksthümlicher Lieder bilden diejenigen, „welche ohngeachtet ihrer allgemein faßlichen Form, dennoch einen besonderen Inhalt in besonderer Weise darstellen." Sie rühren von den höchsten Meistern her; von Händel der bekannte Chor aus Judas Maccabäus, von Haydn Gott erhalte Franz den Kaiser. — Hier ist indessen nicht sowohl von volksthümlichen Liedern, als von dem volksthümlichen Geist der Musik Händel's, Haydn's und Mozart's, sowie von ihrem Leben die Rede. Weber, Schubert, Mendelssohn vertreten dagegen auch diese Seite des Liedes mit einzelnen Proben, z. B. das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, das Wandern ist des Müllers Lust, und: Wer hat dich du schöner Wald, Es ist bestimmt in Gottes Rath.

Eine dritte Gruppe endlich, solche, „die nur der absichtslosen Lust am Gesange Befriedigung gewähren" oder „Bänkelsängerlieder" werden in einem spätern Capitel genauer besprochen. —

Zu den Liedercomponisten der ersten Gruppe rechnet der Verfasser auch einige Berliner Künstler, die er im dritten Capitel besonders betrachtet, weil sie unter dem Einfluß der neuen lyrischen Dichtung, hauptsächlich Goethe's stehen, welche „festen Anschluß an das Wort erfordert." — Dies sind Reichardt, Zelter, L. Berger und B. Klein. Reichardt hat in einzelnen Liedern die Verschmelzung von Volksweise und Sprachmelodie unübertroffen erreicht, meistens jedoch nicht. Weit mehr ist dies der Fall bei Zelter, der den Text durch reichere Harmonik und charakteristischere Clavierbegleitung schon wirklich „interpretirt" und seinen Melodien „etwas von jener Süße verleiht, welche das Lied in seiner höchsten Blüthe auszeichnet." Berger neigt sich mehr zur recitativischen Führung der Melodie, und sucht durch Instrumentalcolorit die mangelnde Innigkeit und Weichheit derselben zu ersetzen. Klein rundet die Melodien formell mehr ab und giebt ihnen durch ein Anbilden des Männerchorklanges ein glänzenderes und zwar vokales Klangcolorit. In diesen Berliner Künstlern lebte das nur vereinzelt, was vereint zusammen wirken mußte, um die Goethe'sche und die moderne Lyrik überhaupt musikalisch wiedergebären zu können. Die Innigkeit des Volksliedes mußte sich mit der Verständlichkeit und Präcision des Wortausdrucks und mit dem ganzen Reichthum und dem berückenden Zauber des Vokalen wie des Instrumentalen zu untrennbarer Einheit verschmelzen, und in dem einen Meister sich schöpfend erzeigen; so nur konnte der neue Liederfrühling auch musikalisch heraufreiben! (S. 142). Annähernd versuchten diese Verschmelzung, aber ohne sie zu erreichen: Spohr und Marschner. —

Ehe nun dieser neue Liederfrühling uns vorgeführt wird, zeigt der Verf. noch, wie „die neue Lyrik zu scenischer Erweiterung des Liedes verleitet", indem sie in Mozart und Beethoven stets so mächtige Tonbilder anregt, daß Jeder von ihnen seiner Eigenthümlichkeit gemäß erweiterte Liedformen erfindet. Mozart der Dramatiker schreibt das Veilchen in einer Form, welche die „strophische Gliederung unmöglich" macht, in welcher „die einzelnen Partien nur noch harmonisch in Beziehung treten" u. s. w. „Weniger noch war es Beethoven vergönnt die eigentliche Liedform zu finden", weil sich die Größe und Weite seiner Anschauung nimmer in diesen knappen Rahmen bannen ließ. — Dann wird abermals Webers gedacht, als des Meisters, der weniger durch seine Liedschöpfungen als durch sein gesammtes künstlerisches Wirken die Blüthe des deutschen Liedes zeitigen half. —

Dies ist im Wesentlichen der Gang, auf welchem uns der Verf. bis zu der höchsten Blüthe des deutschen Liedes hingeführt hat. Bleiben wir hier vorläufig einen Augenblick stehen, um uns zu orientiren. Herr R. versprach uns zu Anfang des 2. Buches nähere Aufschlüsse über den Inhalt der Lieder und wollte die Form als durch jenen modificirt begreiflich machen. Das was er giebt, beschränkt sich dagegen auf Andeutungen wie z. B. folgende (S. 137): „Das Göthe'sche Lied quillt so unmittelbar aus dem unendlich reichen und tiefbewegten Innern des Dichters heraus, daß in den Worten selbst schon eine bezaubernde Sprachmelodie liegt, welcher der Componist nur nachzugehen braucht, um einen reizenden Gesang zu erfinden. Es ist mit den farbigsten Bildern so mannigfaltig belebt; jeder Gedanke hat so bestimmt faßbare Gestalt gewonnen, daß die erhöhte Sprachmelodie gleichsam nur den Untergrund bildet, auf welchem das Ganze eingewebt ist." — Außer einigen anderen Stellen, die an Schönheit und Wahrheit mit dieser auf ganz gleicher Stufe stehen, haben wir nichts gefunden, was den Inhalt der Lieder näher charakterisirte oder die Form derselben als durch den Inhalt bedingt erscheinen ließe. — Denn allgemeine musikalische Charakteristiken und die Bemerkung, daß Mozart und Beethoven durch den Inhalt in bestimmter Weise angeregt, zu ihren lyrischen Formen aber wesentlich durch ihre Natur verleitet wurden — dies reicht doch nicht hin, jene anfangs rege gemachte Erwartung zu befriedigen. — Ferner aber muß sich der Leser sehr wundern, Mozart und Beethoven nicht als Schlachtopfer der Kritik Herrn R.'s fallen zu sehen, worauf er sich schon lange gefreut hatte. Wenn diese beiden die typische Liedform aufgegeben haben, so dürfte er doch mindestens etwas von jenen „Gebilden einer unklaren Phantasie" oder dgl. erwarten. Statt dieser Erheiterung bringt ihm der Verf. vielmehr eine Menge Notizen, Biographien, Sentenzen und Raisonnements etc., die ihm der Leser herzlich gern schenkt, weil er sie in den meisten Conversations- und musikalischen Lexicis ebenfalls findet. So anerkennenswerth der Fleiß ist, der dazu gehört haben mag, das Material zusammenzutragen und durchzuarbeiten, — was geht den Leser der Fleiß des Autors an? Man ist heutzutage sehr verwöhnt; man fordert auch in wissenschaftlichen Dingen leichtfaßliche bequeme Methode, fließende Entwicklung und lichtvolle Gruppirung; besonders aber in Geschichtsdarstellungen. Hier kommt es nicht auf die Menge sondern auf die Beherrschung des Stoffes durch leitende Gesichtspunkte an. Letztere fehlen dem Verf. nicht, er hat sogar ein Princip, wie wir gesehen haben; aber vielleicht ist es gerade dieses Princip, was ihn hindert, bequemere und tiefere Gesichtspunkte zur Orientirung aufzufinden als die seinigen, die ihn öfters nöthigen logisch auseinanderzureißen, was zeitlich zusammen gehört, so daß dann Wiederholungen oder nichtssagende Raisonnements gar nicht zu vermeiden sind. Dieser Mangel an wissenschaftlicher Methode fällt natürlich bei den früheren Partien mehr auf als bei der Besprechung der „höchsten Blüthe" des deutschen Liedes, zu der sich der Verf. im 5. Cap. anschickt; dagegen erfolgt hier eine stellenweis sehr ermüdende Detailcharakteristik, aus der wir uns jedoch einige Hauptsachen notiren wollen. —

(Schluß folgt.)

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Fortsetzung.)

Die wahrhaft schöpferische Periode der katholischen Kirchenmusik mußte mit der Zeit ihr Ende erreichen, als die Tonkunst des ihr eingebornen Vermögens immer mehr inne zu werden anfing. Die Blüthen, die sie am Altar niederlegte, waren nur so lange werth- und bedeutungsvoll, als sie damit ihr Bestes darzubringen glaubte. Sobald sie diese Naivität verlor, die strenge Enthaltsamkeit des echten Kirchenstyls als lästige, äußere Schranke empfand, begann jenem Zweige der Kunst, der sich im 16. und 17. Jahrhundert so herrlich entfaltet hatte, die innere Lebenskraft zu versiegen, während alle übrigen um so üppiger gediehen.

Zwar fehlte es keineswegs an Componisten, welche dem Gottesdienst die musikalische Weihe zu geben trachteten, sie fühlten sich dabei aber zunächst als Künstler, und darnach erst als Diener der Kirche. Um dem a capella-Satz eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit des Klangcolorits mitzutheilen und zugleich einen weiteren Spielraum für die Combination zu gewinnen, zersplittern sie die einzelnen Stimmen bis in's Ungebührliche. Indem sie kein Bedenken trugen, 10-, 12- und 16stimmig zu schreiben, gelangten sie zu einer Künstlichkeit der Form, die zwar dem Auge und dem Verstand Genüge that, aber das Ohr verwirrte und das Gemüth leer ließ. Wie es so oft geschieht, so schlug auch hier das äußerste Raffinement zuletzt in sein Gegentheil um. Von der subtilsten Polyphonie kehrte man endlich zur simpelsten und hausbackensten Homophonie zurück. Sinnlichen Genuß, den Musik in so reichem Maß zu spenden vermag, strebte man vor Allem dem Hörer zu gewähren. Wen das religiöse Bedürfniß nicht in die Kirche trieb, der sollte durch die Festgaben gelockt werden, welche die Kunst dort für ihn in Bereitschaft hielt. Dem Chor der Stimmen fügte man den der Instrumente hinzu, und konnte nun auf die streng durchgeführte Polyphonie, welche der a capella-Styl mit Nothwendigkeit fordert, Verzicht leisten, da das Orchester für Leben, Bewegung und Mannigfaltigkeit genügend sorgte. Früher hatte man das alte Wort „mulier taceat in ecclesia“ buchstäblich befolgt. Allmälich ließ man diese Observanz fallen und berief auch Frauenstimmen auf den Kirchenchor. Die Folge war, daß sie alle in der Oper entwickelten Formen des Sologesanges mitbrachten, und man sich daran gewöhnte, von einer Messe dieselben Genüsse zu erwarten, die von der Bühne herab den immer begehrlicheren Sinnen des Publikums in verschwenderischer Fülle geboten wurden.

Selbst auf die Werke unserer größten Meister übte diese Entartung und Verflachung der katholischen Kirchenmusik bestimmenden Einfluß. Während in ihren Schöpfungen auf den andern Gebieten der Tonkunst uns die reinste Quelle der Erbauung fließt, blickt uns mit wenigen Ausnahmen aus ihren der Kirche gewidmeten Partituren die musikalische Convenienz der damaligen Zeit mit starrem, erloschenem Auge an. Den Haydn und Mozart, die in unser Aller Herzen leben, suchen wir in ihren meisten Messen vergeblich. Die Töne, die sie zu den frommen Worten setzten, stehen zu dem Gegenstande gewöhnlich in keinem innigeren Verhältnisse, als die sonntägliche Tracht der Kirchengänger oder die Blumen- und Blättterguirlanden, mit denen man bei besonders feierlichen Gelegenheiten die heiligen Räume zu schmücken pflegte. Nur ganz äußerer Festputz war es, den die Kunst hier darbrachte. — Auch die in vielem Betracht so genialen kirchlichen Tondichtungen Cherubini's zeigen mit dem, worauf es doch zunächst ankam, mit dem eigentlichen Gefühlsinhalte der Texte nur einen sehr lockern Zusammenhang. Statt ihren Ausdruck aus der rein innerlichen Quelle religiöser Andacht und Sammlung zu schöpfen, versinnlichen sie nur, wenn auch in bewunderungswürdiger Weise, die grandiose Prachtentfaltung des katholischen Cultus. Nicht an das Gemüth, sondern lediglich an die Phantasie des Empfangenden wenden sie sich. Die gewaltigen Tongemälde, die sie uns entrollen, sind ihrem innersten Wesen nach theatralisch, freilich in einem ganz andern Sinne, wie die in die Messen des 18. Jahrhunderts hineingetragene tändelnde Opernmelodik.

Von den beiden Beethoven'schen Messen trägt die 1. den Haydn-Mozart'schen Charakter. Wie überall, wo der Meister nicht ganz er selbst sein konnte, finden wir ihn hier zu einer Stufe herabgestiegen, die kaum seiner noch würdig ist. (? D. Red.) Auch an einigen Theilen des „Fidelio“ kann man die Erfahrung machen, daß es keinem schwerer wurde, der äußeren Konvenienz sich anzubequemen, als dieser eigenartigen, fast bis zum Trotz auf sich beruhenden Künstlernatur. Was Beethoven innerlich geschaut und erlebt, hat er uns in seiner zweiten Messe offenbart. Noch einmal griff er zu dem alten, geweihten Text, als zu dem würdigsten Gefäße, den überschwenglichen Reichthum eines durch Kämpfe und Schmerzen aller Art geläuteeten und verklärten Gemüthes in sich aufzunehmen. Wenn irgendwo die ganze Innigkeit und Energie religiösen Empfindens begeisterten Ausdruck gefunden, so ist es in dieser, aus den geheimsten Tiefen des eigenen Wesens geschöpften Musik. Von Anfang bis zu Ende erfüllt von gläubigem Vertrauen und hingebender Liebe, hat sie freilich den kirchlichen Charakter durchaus abgestreift. Wie schon äußerlich betrachtet die gewaltigen Proportionen des Riesenwerkes in den engen Rahmen des Gottesdienstes sich nicht mehr zu fügen vermögen, so ist auch der Geist, den es verkündet, ein anderer wie der des kirchlichen Bekenntnisses.

Diesen aphoristischen Bemerkungen über den Entwicklungsgang der katholischen Kirchenmusik mag sich ein eben so flüchtiger Hinblick auf die Schöpfungen des Protestantismus in demselben Gebiete anschließen. Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß es mir hier um gar keine eingehende historische Untersuchung zu thun ist, sondern nur darauf ankommt, die bekanntesten kunstgeschichtlichen Thatsachen als Belege für die von mir geltend gemachten allgemeinen Gesichtspunkte herbeizuziehen. Dem Protestantismus, bei seiner Betonung des individuellen Glaubens und Erkennens, bei seinem Kampf gegen jede, nicht in der heiligen Schrift selbst begründete Autorität, mußte nothwendig jene geschlossene, das Denken und Empfinden des Einzelnen zwingende Objektivität abgehen, welche in der Lehre wie in der Verfassung der alten Kirche so bestimmten Ausdruck gewann. Wie die neue Religionsgemeinschaft bis auf den heutigen Tag stets in Gefahr schwebte, sich in eine Menge selbständiger, den Inhalt des Bekenntnisses verschieden auffassender Gruppen aufzulösen, so zeigte auch die Kunst, die aus dem neuen Geiste entsprang, von vorn herein den Trieb zu partikularistischen, wesentlich die Besonderheit der einzelnen Künstler wiederspiegelnden Bildungen. Nicht ohne alles Recht nennt sich der Katholizismus die „Kirche“ schlechthin, im Gegensatz zu dem bunten Durcheinander der Sekten, zu denen er auch die Anhänger der evangelischen Confessionen zählt. Der Gefühlsinhalt seiner Lehre, die dem individuellen Denken und Empfinden Schweigen gebietet, eine unausfüllbare Kluft zwischen Glauben und Erkennen öffnet, war der fruchtbarste Boden für echte Kirchenmusik.

Schon in ihrem ersten Ursprung unterscheidet sich die kirchliche Tonkunst des Protestantismus in sehr charakteristischer Weise von der älteren Schwester. Diese letztere wuchs auf in der einsamen Werkstatt scholastischen Tiefsinns, jene entwickelte sich aus dem Choral, d. h. aus dem geistlichen Volkslied, also in traulichster Nähe und unmittelbarster Beziehung zu dem Leben der Menschen. „Es wird — sagt mit Recht Marx in der Einleitung zu seiner Chorschule —, so lange man Kunde hat vom Leben der Tonkunst, unvergessen bleiben, daß der Volksgesang es war, der Luther'sche Choral im Munde des Volkes, aus dem heraus und um den herum — wie Reben sich um die Ulme legen und Kinder die Knie des Vaters umringen — die Musik ihre lebensvollste höchste Entfaltung gewonnen“. Der künstlerische Gestaltungstrieb, vermöge dessen die einfache Choralweise sich zu immer reicheren und mannigfaltigeren Gebilden auseinanderlegte, hatte aber in nichts Anderem seinen Grund, als in dem Streben der Musik, den Gegenstand immer inniger zu durchdringen,

den Inhalt des Textes nach jeder Seite hin treu und vollständig wiederzugeben. Alle Gefühlsunterschiede und Schattirungen, welche die Worte in der Seele hervorriefen, sollten sich mit concretester Bestimmtheit zu Klang und Ton verkörpern. In die solchergestalt geschaffenen Werke mußte natürlich die gesammte Fülle individuellen Empfindens einströmen.

Hier zeigt sich denn nun auch der innerste Gegensatz zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik. Er besteht eben darin, daß in jener das romantische oder charakteristische, in dieser das klassische oder formale Schönheitsideal Dasein und Gestalt gewann. Je mehr sich die protestantische Tonkunst in die charakteristische Darstellung des Einzelnen vertiefte, um so weniger konnte sie ihrem ursprünglichen Beruf, nur als dienendes Mittel bei den Akten kirchlicher Andacht und Erbauung mitzuwirken, entsprechen. Von einem untergeordneten, nur begleitenden Momente entwickelte sie sich zu einer selbständigen, alles Uebrige als störendes Beiwerk ausschließenden Bedeutung. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Schöpfungen des größten protestantischen Sängers vermöge ihres inneren Gewichtes den Cultus erdrücken müssen, daß sie eben so sehr des Gegenstandes wie der Hingabe des Hörers sich ungetheilt bemächtigen. Die katholische Musik fügte sich noch äußerlich in den traditionellen kirchlichen Rahmen, während sie schon längst verweltlicht war; die protestantische entwuchs dagegen, je ernster und idealer sie ihren Beruf nahm, immer mehr der alten Heimatsstätte.

(Schluß folgt)

## Aus Paris.

Den 2. März 1862.

R. J. Vorgestern wurde in der großen Oper die neue vieraktige Oper Gounod's „die Königin von Saba“ zum erstenmale aufgeführt. Die Umgebungen des Theatergebäudes waren festlich beleuchtet und von zahlreichen Abtheilungen der kaiserlichen Leibwache in ihren stattlichen Uniformen besetzt. Der Kaiser und die Kaiserin mit dem ganzen Hofe wohnten der Aufführung bei, und bezeugten dadurch das Interesse, welches sie am Componisten nehmen. Gounod, der auch kürzlich unter den eingeladenen Gästen längere Zeit im kaiserlichen Schlosse in Compiegne zubrachte, wird vom Hofe sehr protegirt, wie denn überhaupt dieser Musiker sich in den hiesigen höheren Kreisen einer Theilnahme zu erfreuen hat, wie sie selten einem Componisten zu Theil wurde. Er ist von einnehmender Persönlichkeit, gewandt und geistreich und auch seine romanhafte Vergangenheit mag dazu beitragen, ihn interessant zu machen. Bekanntlich war er in Rom, während seines Aufenthaltes als prix de Rome, in den Priesterstand eingetreten, und kam als Abbé Gounod hierher zurück. Er ließ mehrere seiner religiösen Compositionen aufführen, die die Aufmerksamkeit auf den jungen Componisten im Ornat lenkten, und verließ dann, bevor er seine erste Oper „Sapho“ auf die Bühne brachte, wieder den geistlichen Stand, um in die Welt zurückzutreten, wo man ihn häufig in den Salons des Hofes, des Adels und der haute finance begegnet. Am théâtre français schrieb er zu „Ulysse“ von Ponsard Chöre, die mit großem Beifall aufgenommen wurden, und die wir auch für das Beste halten was er geschrieben. Später wurde seine fünfaktige Oper „die blutige Nonne“ an der großen Oper gegeben, die nicht reussirte, dann am théâtre lyrique „Le medecin malgré lui“ und „Philémon et Baucis“, von welchen Werken das Erste viel Schönes enthält. Nun hieß es auf einmal Gounod sei geisteskrank geworden, was natürlich die allgemeinste Theilnahme erweckte; bald war er aber wieder gänzlich hergestellt und das erste Werk, welches zur Aufführung kam, „Faust,“ wurde mit großem Beifall aufgenommen. Seitdem wurde er von seinen zahlreichen Anhängern als ein moderner Gluck proklamirt. Mit größter Spannung sahen sie seinem neuesten Werke entgegen und zählten darauf, daß Gounod darin mit seiner ganzen Individualität heraustreten werde. Aber auch der unparteiische Theil des Publikums erwartete sich ein interessantes Werk, denn Gounod ist ein tüchtiger, begabter Musiker; sein Styl ist gewählter, sein Streben höher gerichtet als man es bei den neuesten, französischen Operncomponisten gewohnt ist. Der Erfolg entsprach aber nicht den Erwartungen; die Oper mißfiel allgemein; ausgenommen in einer Arie und in einem Chore fanden wir nirgends die Eigenschaften wieder, die wir dem Componisten zuerkennen. Wenn er sich bis jetzt auch nicht durch Melodienreichthum, durch Natürlichkeit auszeichnete, so sind doch viele seiner Schöpfungen von einem poetischen Hauche durchweht, andere enthalten viele interessante Einzelnheiten und harmonische Schönheiten, und alle sind formell abgerundet und bekunden den gewandten Musiker. Ist es nun wahr, was viele behaupten, daß Gounod in seiner neuesten Oper der Schule Wagners habe zuschwören wollen, so ist ihm dies in so ferne gelungen, als er sich darin an dessen Formen anlehnt, oder um uns richtiger auszudrücken, dieselbe Abwesenheit von abgerundeten Formen zeigt. Fast durchgängig ist Alles rhapsodisch gehalten, abgerissene Sätze wechseln mit Recitativen und selten nur tritt ein specifisch musikalischer Gedanke zu Tag. Aber was das innere Wesen der Wagner'schen Musik betrifft, so ist es ihm weniger gelungen; die scharf ausgedrückte dramatische Färbung, das poetische, wenn auch nicht rein musikalische Gefühl, welches selbst die Gegner Wagner's ihm doch zuerkennen müssen, vermissen wir hier, und finden zu unserer Ueberraschung hohle, bunte Phrasen, wie wir sie von einem Künstler wie Gounod nicht erwartet hätten. Er wird gut thun, den ungünstigen Eindruck bald zu verlöschen zu suchen, den dieses Werk, selbst bei seinen entschiedensten Anhängern gemacht hat. —

Der Geschmack an ernster Instrumental-Musik verbreitet sich hier in immer weiteren Kreisen und die von Pasdeloup neu gegründeten populären Concerte für klassische Compositionen geben davon ein erfreuliches Zeugniß. Sie finden im Cirque Napoléon statt, der wohl vier bis fünf Tausend Zuhörer fassen mag. Alle Plätze sind dicht besetzt und es gewährt einen eigenen Anblick die niedersten Stände des Volkes, viele Männer in Blousen mit den elegantesten Damen vermischt zu sehen und den mächtigen Eindruck zu beobachten, den die großen Tonwerke auf das ungeübte Ohr dieser Menschen ausüben. Die Eingangspreise sind sehr gering und die Menge der Equipagen, die am Ausgang des Saales halten, veranlaßten die satyrische Bemerkung, der große Erfolg der populären Concerte beweise nur, daß die höhere Gesellschaft die Musik zu niederen Preisen liebe. Das Programm, mit welchem Pasdeloup die A-dur-Symphonie von Beethoven begleitete, lautete: 1. Satz: Ankunft der Landbewohner. 2. Satz: Hochzeitsmarsch(!) 3. Satz: Tanz der Landleute; Zug der Neuvermählten. 4. Satz: Der Schmaus; die Orgie. (Unsinn über Unsinn! Abermals ein haarsträubender Beweis, wie die Franzosen deutsche Componisten mißverstehen! Und obiges „Programm“ erlaubte sich Herr Pasdeloup, wie unser Herr Correspondent mittheilt, als von Beethoven selbst herrührend zu bezeichnen! Die Red.) —

Die Concerte des Conservatoires zeichnen sich diesmal durch eine weit größere Abwechslung der Programme aus; mit Freude heben wir namentlich heraus, daß Cherubini's Werke, die hier seit Jahren gänzlich unberücksichtigt geblieben waren, nun wieder anfangen, den ihnen gebührenden Platz unter den Meisterwerken einzunehmen, trotz vieler hiesigen Kritiker, die behaupten, er sei ein Mann von untergeordnetem Talent!! Im ersten Concert hörten wir seine Ouverture zu Anacreon, einen Chor aus Pharamond von Boieldieu, die A-dur-Symphonie von Beethoven, den Chor der Gefangenen aus Fidelio und die Ouverture zu Euryanthe. Im 2. Concert die Symphonie von Haydn (Nr. 25), ein O Salutaris von Cherubini, das Beethoven'sche Clavier-Concert in G-dur, von Theodor Ritter vorzüglich und mit großem Beifall gespielt, das erste Finale aus Euryanthe, freilich mit vielfachen Verzierungen verunziert und die Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn. Im dritten Concert

die Ouverture zu Fidelio (E-dur) Benedictus aus der D-dur Messe von Beethoven, die Es-dur-Symphonie von Mozart, die ganz unübertrefflich gespielt wurde, Fragmente aus Iphigenie en Tauride, und die Jubel-Ouverture von Weber. Im vierten Concert die Beethoven'sche D-dur-Symphonie, eine Motette von Bach (die aber nicht von Sebastian, sondern von Ph. E. (?) Bach ist, und Da Capo verlangt wurde), ein Flötensolo, welches Cherubini's bekannten Ausspruch glänzend rechtfertigte: „Was gibt es Unangenehmeres als ein Flötensolo?" Zwey, und die Ruinen von Athen und die Freischütz-Ouverture. Man beabsichtigt nächstens Rossini's Titanen zu wiederholen, welche aber nicht, wie man Ihnen berichtete, ein Oratorium, sondern nur ein einzelner Satz sind. Er hatte ihn ursprünglich nur mit Clavierbegleitung componirt, und wir haben das Stück so bei ihm mit mehreren anderen neuen, reizenden Gesangspiecen gehört. Hauptsächlich beschäftigt er sich aber jetzt mit Claviercompositionen und behauptet scherzhaft, sein ganzer Ehrgeiz bestehe darin, als Clavierspieler zu gelten. Wir kennen wohl an fünfzig Clavierstücke von ihm, unter welchen viele von großer Schönheit. Er nennt sie Préludes, obschon sie in abgerundeter Allegro-Form geschrieben sind. Die meisten führen drollige Namen und er theilt sie ein, in 1. Album der Wickelkinder (album des enfants emmaillottés), 2. Album der aufgeweckten Kinder (des enfants dégourdis), 3. Album der Hütten, 4. Album der Schlösser. Trotz der abentheuerlichsten Namen werden sie seiner Zeit in den musikalischen Kreisen viele Verehrer finden. Der „Traum", der „Schlaf" prélude fugassé sind voll Empfindung, die Tarantelle, die Pesorése reich an üppigen Melodien. Ein „prélude de l'avenir" findet sich ebenfalls vor, auch trägt er Sorge seinen alten Ruf als Feinschmecker aufzufrischen, indem er mehrere Stücke, die die Sammlung eröffnen „hors d'oeuvre" nennt, und sie sogar näher als: Butter, Rettich, Gurken ꝛc. bezeichnet.

Der sonst so geistreiche Mann mag vielleicht durch diese Namen andeuten wollen, daß er keinen Werth auf diese späten Früchte seiner Mühe gelegt sehen will, obschon sie in der That noch voll jugendlicher Frische sind.

---

## Locales.

(3. Philharmonisches Concert. Außerordentliches Concert der Singakademie. Letzte Quartettproduktion.)

S. B. Unsere Abonnementsconcerte neigen sich ihrem Ende zu und drängen sich bereits in einer Weise, als ob die ihnen verderbliche Frühlingszeit ganz nahe vor der Thüe stünde, und doch schreiben wir heute erst den 13. März! — Das vorletzte Philharmonische Concert brachte als Hauptnummer Beethovens unverwüstliche C-moll-Symphonie, deren Ausführung, namentlich was den letzten Satz betrifft, eine sehr glänzende war.

Am ersten Satz müssen wir das überschnelle Tempo tadeln. So „pocht das Schicksal" nicht an die Pforten, vielmehr die Zeit des Dampfes und der Elektricität, die Alles zu möglichster Eile antreibt! Seltsam, daß ein guter Musiker, wie Herr Dessoff, nicht einsieht, daß Kraft und Nachdruck Einbuße erleiden, wenn der Geiger seinen Bogen allzu rasch herumwerfen muß! Im Adagio wäre auch mehr Feinheit möglich und wünschenswerth gewesen. Dagegen gelangen im 3. Satz die schwierigen Ritardantastellen ausnehmend. —

Den Anfang machte Gade's fein gearbeitete, aber im Verlauf etwas lose zusammenhängende Hochland-Ouvertüre die merkwürdig wenig Beifall fand.

Eine sehr willkommene Gabe war Mozarts Clavierconcert in C-moll, von Herrn Epstein mit gewohnter Zierlichkeit gespielt, ein Werk voll reizender Schönheiten und herrlichem Bau, von dem man nicht zu begreifen vermöchte, wie die Clavierspieler es so lange unbenutzt liegen lassen konnten, — wenn man nicht wüßte, von was für jämmerlichen Kunstansichten diese Herren in der Regel geleitet werden. Ueber die im ersten Satz eingelegte, wie man vernimmt von Käßmayer verfaßte Cadenz bemerken wir, daß sie uns etwas zu kurz schien um Besonderes bieten zu können; als einen Fehler betrachten wir es, daß das dem Concert entnommene Gesangsmotiv in der Haupttonart (C-moll) eingeführt wurde. Sonst war sie jedoch geschickt gemacht. — Beethoven's Concertarie Ah perfido, von Frl. Krauß gesungen, bestätigte abermals die Ansicht, daß die Gesangsleistungen in diesen Concerten der schwächste Punkt sind. Statt dieser oft gesungenen und eben nicht zu des Meisters großartigsten Werken gehörenden Arie hätte übrigens auch seltener Gehörtes gewählt werden können. —

Das Concert der Singakademie litt einigermaßen unter der späten Stunde, dem vielen an diesem Tage schon Gehörten und einer wahrhaft unerträglichen Temperatur des Concertsaales. Die erste Abtheilung brachte einzelne Chöre, und zwar Mendelssohn's wundersam tiefempfundenes „Morgengebet", welches indeß als Chor unseres Erachtens, wenn es auch an musikalischer Wirkung gewinnt, doch zu sehr in die Breite geht, um der Idee des Gedichts zu entsprechen. Grädener's: „Waldeszauber", sowie A. Müller Sohns „das Irrlicht" schienen uns ebenfalls nicht ganz zu chorischer Behandlung geeignet, doch ist der erste mit nicht geringer Kenntniß der Chorwirkung und überhaupt sehr geschmackvoll gesetzt, während der zweite zwar von einem recht hübschen Talent zeugt, aber noch nicht frei genug ist von jenen heutzutage häufig vorkommenden Uebergriffen in instrumentale Manieren und Gänge, die sich gewöhnlich in der Ausführung durch Unsicherheit und Mangel an Wohlklang rächen. Der schönste unter diesen einzelnen Chören war Cherubini's nobles Schlummerlied aus Blanche de Provence. — Den zweiten Theil bildete die Wiederholung der vor zwei Jahren zum ersten Mal aufgeführten „Pilgerfahrt der Rose". Da wir beabsichtigen über dieses Werk demnächst Eingehenders zu sagen, so beschränken wir uns für heute auf die Berichterstattung, daß die meisten der darin enthaltenen abgeschlossenen Musikstücke lebhaften Beifall fanden und manche derselben zur Wiederholung verlangt wurden. — Die Ausführung sämmtlicher Chöre war eine wohl nuancirte feine und belebte. Nur hin und wider schien die beengte Räumlichkeit, welche keine solche Aufstellung des Chors zuließ, daß die erste Reihe der Sänger den Dirigenten im Auge hatte, schuld zu sein an nicht vollkommener Präcision des Zusammenwirkens. Bei künftigen Gelegenheiten dürfte es vorzuziehen sein: den Chor lieber um eine Anzahl minder ausgiebiger Stimmen zu verringern, und dafür eine bessere Aufstellung möglich zu machen. Was die Soli betrifft, so waren dieselben so glücklich besetzt, als es bei einer Dilettantengesellschaft möglich ist, ja es scheint uns nur für das Institut zu sprechen, wenn es innerhalb seiner eigenen Mitglieder diese Kräfte besitzt und nicht zu fremden zu greifen braucht. Absolut betrachtet waren freilich nicht alle Stimmen gleich genügend vertreten. Ist das aber etwa bei den Aufführungen des „Singvereins" der Fall? Hat man nicht erst kürzlich bei der Aufführung von „Paradies und Peri" Gelegenheit gehabt sich zu überzeugen, daß derselbe beim Theater Anlehen machen muß, und daß trotzdem keineswegs Alles vollkommen befriedigend ausfiel? Dies den unermüdlichen Lobhudlern des „Singvereins" und seines Dirigenten zur gefälligen Beachtung! Unter den Solosängern in der „Pilgerfahrt" verdienen die Damen Ludwig und Hauer, sowie die Altistin, dann Herr Olschbauer alle Anerkennung. —

Hellmesberger's letzt: Quartettproduktion brachte Mozart's D-moll-Quartett, Schumann's D-moll-Trio (von Herrn Dachs gespielt), und Beethovens C-Quintett. Der halbe Ertrag der Tageseinnahme war für die in großer Dürftigkeit lebende Großnichte Mozarts bestimmt, welche, der einzige übrig gebliebene Sprosse dieser Familie, hiermit der Theilnahme und Fürsorge deutscher Kunstanstalten empfohlen sein möge.

---

## Zur genaueren Verständigung.

(Siehe den Aufsatz in Nr. 5 über *Robert Franz* und den „Brief“ in Nr. 9.)

Herr Ludwig *Meinardus* hat sich durch einen in Nr. 5 dieser Blätter erschienenen von mir verfaßten Aufsatz, welcher sich mit Robert Franz' Liedercompositionen beschäftigt, veranlaßt gefunden, den Lesern dieser Zeitschrift eine Reihe von Mittheilungen zu machen, aus welchen zum Theil hervorgehen soll, wie sehr ich diesen auch von mir sehr geachteten Autor unterschätze. Einiges in diesen Mittheilungen fordert mich zu direkt zu einer Erwiderung heraus, als daß ich ganz dazu schweigen könnte. Zugleich ist mir diese Gelegenheit nicht ganz unwillkommen, einige allgemeine Punkte, welche jene Mittheilungen zur Sprache bringen, wenigstens in Kürze zu erörtern. An eine erschöpfende Entgegnung — zu welcher ich moralisch wohl berechtigt wäre — kann ich um so weniger denken, als eine solche eine sehr ungebührliche Ausdehnung erhalten müßte, denn es findet sich in den Auslassungen meines Censors kaum ein Satz, der nicht einer Berichtigung bedürfte.

Ich kann zunächst meine Verwunderung darüber nicht unterdrücken, daß man in einem Aufsatz Geringschätzung eines Autors ausgesprochen finden will, dessen Produktionen derselbe ausdrücklich als einen wohl zu hüthenden Schatz erklärt: Wenn ich bedenke, daß die deutsche Nation nicht ganz arm ist an musikalischen Schätzen, so scheint mir dies — von Anderem abgesehen — doch ein nicht all zu geringes Zugeständniß zu sein, wofern man mir nicht die Ehre erweist, anzunehmen, es wäre nur so obenhin gemacht, vielleicht auch wohl nicht so ernstlich gemeint.

Ich sehe daher auch nicht, wie die „günstige Meinung“ (ein etwas schüchterner Ausdruck), welche man ziemlich allgemein von Robert Franz hegt und die ich selbst theile, durch meinen Aufsatz hätte „ernstlich bedroht“ werden sollen, daher dieselbe denn auch wirklich keiner „Rehabilitirung“ bedurfte. Ich wollte nur bemerklich machen, daß die Werke des Talentes niemals mit denen des Genies, ja auch nur der genialen Begabung (welches zweierlei ist) auf gleiche Linie gestellt werden können, und daß für den Haupt- und Cardinalpunkt gewisse Vorzüge, welche zuweilen sogar das erstere über das letztere voraus haben kann, niemals entscheiden.

Herr Meinardus wirft mir vor, daß ich es in der Entwicklung meiner Ansichten an „tieferer Begründung“ hätte fehlen lassen. Darauf kann ich nur erwidern, daß jede ästhetische, wie jede physikalische Untersuchung endlich auf gewisse Grundelemente stößt, welche sich jeder weiteren Untersuchung entziehen. Ich kann z. B. nur *sagen*: dies ist ein genialer Gedanke oder ein schönes Motiv, desgleichen: in diesem Werk herrscht die Phantasie oder der Verstand, Inspiration oder Combination vor, aber *beweisen* läßt sich das eine so wenig als das andere und zwar ganz so wenig, als sich *beweisen* läßt, daß die Rose duftet, die Lilie aber nicht, und doch ist gerade dieser Punkt bei der ästhetischen Untersuchung der für den Geist des Ganzen — es sei von großen oder kleinen Formen die Rede — entscheidende. Hätte ich daher meine Anschauung von Robert Franz, worin ich den wahren Werth seiner Produktionen in diesem Sinne und dessen Grenzen erkenne, tiefer begründen wollen sa hätte ich zum mindesten eine sehr weitläufige, das Wesen der Kunst und meine Anschauung derselben erörternde Abhandlung schreiben müssen und endlich wären doch alle Folgerungen, welche ich daraus für den speciellen Fall hätte ableiten wollen davon abhängig geblieben, ob man mir meine Cardinalsätze zugiebt oder nicht, die immer in ihrem letzten Grund, natürlich immer auf ursprünglicher Anschauung beruhen, welche nicht zu erweisen ist.

Ich könnte ja meinerseits auch an Herrn Meinardus die Frage richten, warum er es an ästhetischen Argumenten überhaupt gänzlich fehlen läßt, um die erwähnte „günstige Meinung“ fester zu begründen, welche Absicht er doch im Eingang seiner Zeilen ausspricht; denn diese selbst enthalten fast nur den Ausdruck seiner persönlichen — menschlichen und künstlerischen — Verehrung für den Autor und eine Reihe von Briefstellen, welche als Zeugniß für den künstlerischen Charakter R. F.'s, aber natürlich nicht für seine Productionen van Werth sind.

Es sei mir erlaubt, einige von Herrn Meinardus ausgesprochene Sätze näher zu beleuchten. Er sagt einmal: „Zunächst muß es auffallen, daß der Name R. F. überall einen guten Klang hat.“ Günstige Meinung, guter Klang! Mein ganzer Aufsatz enthält meines Erachtens nichts, was den trefflichen Liedercomponisten so sehr degradirte, wie diese zaghaften Ausdrücke. Meine Achtung für R. F. ist wenigstens viel zu groß, als daß mir eine Erscheinung, wie die bezeichnete, im geringsten auffallen sollte, denn ich bin keineswegs der Meinung, daß es nur allein in der musikalischen Literatur Götter gäbe, welchen man Standbilder errichtet, und gleich nach ihnen nur noch Pöbel komme, um den man sich nicht im geringsten zu kümmern brauche. Allerdings ist dies eine Maxime, und zwar eine überaus bequeme, welcher man in der Praxis nirgends so häufig begegnet, als in der Musik, wo Intolleranz und Einseitigkeit so recht eigentlich zu Hause sind, aber sie führt, wie überall, zur Barbarei.

Meinardus sagt weiter: „R. F. ist deßwegen in seinem guten Rechte, sich dem ausschließlichen Ausbau der lyrischen Kunstfarm in ihren eigentlichsten Wesen zu widmen“ u. s. w. Wer in aller Welt sollte denn je einem Künstler das Recht bestreiten wollen, sich einer Kunstgattung zu widmen, zu welcher er sich vornehmlich oder ausschließlich berufen fühlt? Man *widmet sich* ja überhaupt nicht einer Kunst oder Kunstgattung, sondern wird mit innerer Nothwendigkeit zu ihr geführt. Nur in diesem Falle wenigstens ist auch nur die Möglichkeit vorhanden, Etwas hervarzubringen, was überhaupt dauern kann. Der Schluß aber von diesem Faktum auf eine relativ geringere, *rein musikalische* Begabung ist ein sich mit psychologischer Nothwendigkeit ergebender, der aber von mir nur in einer beiläufigen Bemerkung gezogen wurde, da er etwas für die Entscheidung der Hauptfrage in sofern gleichgiltiges ausspricht, als z. B. auch sogar einige Werke von Christoph Ritter von Gluck darum nicht minder unsterblich sind, weil ihr Schöpfer an rein musikalischem Genie so sehr weit hinter seinem Zeitgenossen S. Bach zurückstand, so weit, daß sie in diesem Betracht gar nicht verglichen werden können. Ich sprach aber auch nur von der Schwäche *rein musikalischer* Begabung, welches Prädikat Herr Meinardus in seinem Citat eliminirt und dadurch entstellt hat. Der Ausdruck „Deckmantel seines Unvermögens“ findet sich bei mir überhaupt nicht, und würde ich ihn von einem Künstler, den ich achte, nie gebrauchen, um so viel weniger, als er für meine Kunstanschauung nicht einmal einen verständigen Sinn ausspricht. Wenn Herr Meinardus meint: „Es käme R. F. nicht darauf an, in seinen Liedern einer gelegentlichen, subjectiven Stimmung Ausdruck zu geben, sondern einen poetischen, lyrischen Inhalt in der vollendetsten Schönheit bis ins feinste Detail darzustellen, sa ist zu bemerken, erstlich, daß die Lyrik wohl „ein gutes Recht“ hat, Ausdruck einer subjektiven Stimmung zu sein, welches ihr denn auch nie bestritten, oft sogar (obwohl mit Unrecht) als ihre einzige Aufgabe bezeichnet wurde, ferner, daß in der obigen Bemerkung Vorder- und Nachsatz sich keineswegs contradiktorisch widersprechen, vielmehr sehr wohl zusammenbestehen können und endlich, daß es gerade nie wieder eine so objective musikalische Lyrik geben wird, als wir sie in den Perlen Schubert'scher Vokalschöpfungen besitzen, d. h. nämlich eine solche, in welcher uns alles Empfinden des Individuums in solchem Grade als ein Empfinden der Welt erscheint, ein Punkt, dessen Erörterung aber hier viel zu weit führen würde. Was aber die subjective Stimmung betrifft, so meint Göthe sogar, jedes wahre Gedicht sei eigentlich immer ein Gelegenheitsgedicht. Die Forderung einer gewissen „himmlischen Heiterkeit“, welche R. F. einmal selbst aufstellt, ist dabei eine völlig berechtigte; ich möchte nur, der allgemeineren Anwendbarkeit willen, den Ausdruck „Heiterkeit“ in „Freiheit“ verwandeln; bei jeder wahrhaft künstlerischen Schöpfung, was sie immer darstelle und ausspreche, müssen wir

immer jene göttliche Freiheit empfinden, mit welcher der Schöpfer über derselben schwebt. Herr Meinardus nimmt Anstoß an dem von mir, mit Anwendung auf R. F. citirten Sprichwort, „wer das Kleine nicht ehrt, ist des Großen nicht werth“ und meint, das Große bestehe ja nicht in dem „Ungeheuerlichen, Aufreizenden und Ermüdenden.“ Gewiß nicht, vielmehr setzt alle Größe Harmonie voraus, allein diese bietet immer nur den einen Maßstab zur Erkenntniß der Größe und der andere, nicht minder entscheidende, liegt in der Tiefe und dem Umfang der Welt, welche wir in den Produktionen eines Künstlers in Harmonie gesetzt sehen. So ist z. B Burns ein viel harmonischerer Dichter als Byron, und doch ist dieser größer, obwohl man seine Poesie nicht mit Unrecht zuweilen eine Poesie der Verzweiflung genannt hat; dagegen ist wieder Shakespeare so viel größer als Byron. Ich wollte nichts anderes sagen, als was in den bekannten Worten Goethe's ausgesprochen liegt, welche er gelegentlich Uhland's äußerte, es wird aus dieser Richtung nie etwas Menschen- und Schicksalbezwingendes hervorgehen.

Anderseits ist die Polemik Meinardus's und R. Franz' selbst gegen den so überwiegenden Subjektivismus in den musikalischen Produktionen unserer Tage eine sehr berechtigte, aber in alle ihre Consequenzen verfolgt, führt diese Betrachtung zu Fragen, welche auch nicht so im Vorbeigehen zu ergründen sind, da sie sehr tief hinabführen.

Ich bin allerdings der Meinung, daß der Musik eine weitere Entwicklung überhaupt nur noch aus dem Zurückgehen auf einfachere Formen einer- und aus Wiedergewinnung des Reinmenschlichen anderseits erblühen kann, und in diesem Sinn betrachte auch ich — zwar nicht die Riehl'sche Hausmusik, wohl aber — das Franz'sche Lied als eine sehr erfreuliche Erscheinung, die ganz gewiß die Ejaculationen einiger Titanen der Gegenwart überdauern wird, denn auch in der Kunst sucht der Mensch zunächst das Menschliche, und die Kunst, die dem Menschen als solchen gar nichts giebt, ist in höherem Sinne gar keine und daher, strenge genommen, ein eigentlich überflüssiges, ja wohl auch verderbliches Produkt.

## Zeitungsschau.

In einem Artikel der Sd. M. Z. betitelt: „Die Musik in Amerika“ wird über das dortige Verhältniß der Musiklehrer u. A. Folgendes mitgetheilt, wozu wir nur noch beifügen, daß auch in großen Städten Deutschlands ähnliche Verhältnisse obwalten, die denn auch der Grund alles Uebels heißen können: „Die sociale Stellung des amerikanischen Musiklehrers unterscheidet sich im Wesentlichen nicht allzu sehr von der seines europäischen Collegen. Jener ist zwar viel weniger der musikalische Hausfreund wie dieser, er steht dem Familienkreise ferner, so daß er jahrelang in einem Hause Unterricht ertheilt haben kann, ohne nur ein einziges Mal mit der Familie seines Schülers oder seiner Schülerin in nähere Beziehung gekommen zu sein, im Uebrigen jedoch bleibt die Sache so ziemlich dieselbe. Nur das künstlerische Wirken des Musiklehrers bei uns ist — wie bereits aus der Schilderung des unterrichtnehmenden Publikums erhellt — ein durch die socialen Verhältnisse und die fehlerhafte Kindererziehung bedeutend gehemmteres und weniger fruchtbringendes. Diese erschwerenden Uebelstände sind es denn auch, welche leider selbst den anfänglich strebsamen Lehrer ermüden, abstumpfen und für den Kampf unfähig machen. In Folge dieser Erschlaffung seiner moralischen Kraft wird er denn auch alsbald nur noch den Gelderwerb als einzigen Endzweck und Schwerpunkt des Unterrichtgebens betrachten. Die natürlichste aber auch zugleich schädlichste Consequenz hiervon ist, daß der Lehrer der Bedienstete seines Schülers wird, er muß dessen Launen fröhnen, um ihm à tout prix zu gefallen, er muß seine Sinne durch pikante Leierstücke kitzeln, damit er nicht ermüde, er muß ferner mit gänzlicher Negirung des geistigen Momentes nur die Technik pflegen, damit das junge Talent alsbald in nichtssagender Claviergymnastik zu glänzen vermag. Und die größte Zahl unserer Musiklehrer thut dies auch ohne die geringsten Gewissensbisse. Verdienen sie ja Geld bei dieser Methode, oft sogar viel Geld, denn der Musikunterricht wird in den größeren Städten sehr gut bezahlt.“

## Nachrichten.

Das Comité für das an den Pfingsttagen in Cöln zu feiernde niederrheinische Musikfest hat folgende Werke zur Aufführung bestimmt: Am ersten Tage: „Salomon“, Oratorium von Händel, nach der Original-Partitur und mit der Orgel-Begleitung welche Mendelssohn für die Aufführung im Jahre 1835, die ebenfalls in Cöln Statt fand, geschrieben hat. Am zweiten Tage: Ouverture und Scenen aus Gluck's „Iphigenie in Aulis“. — Sanctus und Osanna aus der H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach. — Sinfonie Nr. IX mit Chor von Beethoven. Am dritten Tage: Symphonie von J. Haydn — „Hymne an die Nacht“ für Soli, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller. — Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn. — Verschiedene Sologesang-Vorträge. Die Solo-Partieen haben übernommen: Frau Louise Dustmann-Meyer aus Wien (Sopran); Fräulein Franziska Scheck aus Bonn (Alt); die Herren Schnorr von Carolsfeld aus Dresden (Tenor) und Becker aus Darmstadt (Baß). — Dirigent der Fest-Aufführungen: Capellmeister Ferd. Hiller. Anführer des Orchesters: die Concertmeister J. Grünwald und O. von Königslöw.

W. Taubert's Musik zu Shakespeare's Sturm ist im 18. Gewandhaus-Concert in Leipzig mit großem Beifall aufgenommen worden. Dieselbe erscheint nächstens im Verlag von Breitkopf und Härtel.

In Glogau führte am 10. d. M. die dortige von L. Meinardus geleitete Singakademie Mendelssohn's „Elias“ auf.

Wie die Sd. M. Z. berichtet, sollen die in Paris eingeführten „populären Concerte“ nun auch in Provinzstädten, und zwar zuerst in Toulouse Nachahmung finden.

Von Beethoven's Missa solemnis ist bei Schott's Söhnen ein sehr billiger Clavierauszug mit Singstimmen erschienen.

Bei dem großen während der Industrie-Ausstellung in London zu veranstaltenden Händelfeste sollen über vierthalbtausend Personen mitwirken. (Wir schlagen vor, die Solostimmen dabei durch ein Sprachrohr singen zu lassen. D. Red.)

### Wien.

Das Privatconcert, welches heute vor 8 Tagen im Streicher'schen Salon Statt fand, belehrte uns, daß Frau Bertha Grünwald, Pianistin aus Breslau, zwar einen sorgsamen Unterricht gehabt zu haben scheint, und ihr Spiel nach mancher Seite hin eine erfreuliche Correktheit aufzuweisen hat. Doch scheint sich diese Dame, von ihrer sichtlich entschiedenen Vorliebe für gute Musik abgesehen, nach Seite der Ausführung noch nicht in die eigentlich künstlerisch-reproduktive Sphäre durchgearbeitet zu haben. Es fehlt noch an genügender Fertigkeit, an Kraft und Lebendigkeit des Vortrags. Unter solchen Umständen war es doppelt gefährlich, sich in Musikstücken hören zu lassen, die man in Wien von den bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart, wie Frau Cl. Schumann, Rubinstein u. A. gehört hat. Frau Grünwald ist möglicherweise eine recht gute Clavierlehrerin, aber wenn dieselbe etwa beabsichtigte sich öffentlich hören zu lassen, so müßten wir ihr rathen, bei weitem weniger hohe Ansprüche erhebende Stücke zum Vortrag zu wählen. S. Bach aber scheint uns, nach dem Vortrag des Präludiums und der Fuge in F-moll, am wenigsten jener Meister, zu dessen Interpretin sich aufzuschwingen Frau Grünwald vorläufig zu rathen wäre.

Der Componist Max Bruch aus Cöln weilt gegenwärtig hier.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 15. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianisten Oskar Smith aus Hamburg. — Sonntag den 16. Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: 4. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (Progr.: „Siegesbotschaft“ Ouvertüre von W. Speidel; Ouvertüre zu „Abu Hassan“ von C. M. von Weber; Marsch von Schubert, orchestrirt von Fr. Lißt; Haraldsymphonie von H. Berlioz). Am 16. Abends halb 8 Uhr im Salon Bösendorfer: Concert des Herrn C. Feigerl aus Dresden.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 12. Wien, 22. März 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung.

Dargestellt von August Reißmann.

Mit Musikbeilagen: 33 Lieder aus dem 15. 16. 17. u. 18. Jahrh.
Cassel, bei Oswald Bertram 1861.

(Schluß.)

Die drei Vertreter dieser höchsten Blüthe des deutschen Liedes sind Schubert, Mendelssohn und Schumann. — Nach einer biographischen Skizze Schuberts wird zuerst ganz allgemein die Art seines Schaffens, dann sein musikalisches Material, Melodie, Harmonie und Rhythmus charakterisirt. In Betreff des ersten Punktes heißt es S. 161: „In Fr. Schubert weckt das lyrische Gedicht sofort den bestimmten Gefühlszug, dem es entsprungen ist, in seinem ganzen Reichthum, aber auch in energischer Abgrenzung und in der objektiven Fassung des Dichters. An seiner Hand lebt er die Seelenerfahrungen desselben stetig entwickelt durch, und sie krystallisiren sich ihm Zug um Zug in klingenden Tonformen." — Das ist gewiß schön und geistreich gesagt; nun wissen wir ganz genau, woran wir sind. — Während seine Melodie und Harmonie in höchster Vollendung und gegenseitiger Durchdringung erscheinen, „ist die Rhythmik in den Liedern Schubert's nicht immer entsprechend mannigfaltig genug ausgeführt," sie leidet zuweilen an Monotonie. — Der Vf. stellt nun an drei Hauptklassen von Liedern, an denen Goethe's, W. Müller's und A. Heine's die Bedeutung Schuberts ins Licht; an den ersten ziemlich speziell mit stetigem Rückblick auf Früheres, an den zweiten mit Hervorhebung charakteristischer Einzelheiten, an den letzten ganz summarisch. Wir merken uns einige Stellen, in denen er kurz zusammenfassende Urtheile ausspricht. Nachdem er die meisten Göthe-Lieder als vollendete Meisterwerke erwiesen hat, bemerkt er, daß Schubert in der Behandlung der nicht strophischen Texte dieses Dichters weniger glücklich gewesen sei (S. 168); dasselbe gilt mit einer Ausnahme (des Mädchens Klage) von den Schiller'schen Liedern. Die Müller'sche „Winterreise" dagegen wird folgendermaßen (S. 173) geschildert: „Die Lieder der Winterreise werden ewig Mustergültigkeit behalten. Sie sind ebenso vollendet in der Form, als rückhaltslos erschöpfend im Ausdruck. In den meisten der besprochenen Lieder macht sich häufig noch eine Weitschweifigkeit des Ausdrucks geltend, die ihn zu formellen Ausschreitungen zwingt. Er hält sich bei den einzelnen Zügen noch mit solcher Vorliebe auf, daß es ihm oft nur durch complicirte Form möglich ist, die verschiedenen Nüancen der Stimmung zu einheitlichem Ausdruck zu bringen. Erst in den Liedern der Winterreise gewinnt er jene höchste Form des lyrischen Ausdrucks, die alle Einzelzüge der Stimmung auf ihre Pointen zurückführt, und in einheitlicher, einfach gegliederter Form Gestalt werden läßt. Immer seltener wird jetzt die Einführung fremder Tonarten" u. s. w. Aus dem Heine'schen Liebe bildet Schubert „den mehr recitirenden Liedstyl"; „die Stimmung einheitlich zusammenzufassen, fällt dann der Clavierbegleitung anheim." — S. 177: „Die Gesänge Walter Scotts gehören noch ganz jener ersten Periode an, in der ihm die musikalischen Mächte der Darstellung in ihrer Selbstständigkeit noch nicht aufgegangen waren und so versenkt er sich noch mit schwelgerischer Lust in den süß umstrickenden, aber unbestimmten Zauber der harmonischen und melodischen Klangwirkung und den monoton prägnanten Rhythmus um Luft und Duft der mittelalterlichen Romantik heraufzubeschwören." — S. 178: „Eine große Anzahl von Liedertexten lieferten ihm endlich die österreichischen Dichter Vogl" ɩc. „Ihnen gegenüber nimmt er fast einzig die Stellung des Instrumentalcomponisten ein. In den meisten muß er sich mit der flüchtigen Andeutung der Stimmung begnügen, die er dann selbstständig mit der bekannten Meisterschaft ausbildet."

Diese Darstellung, aus deren Verworrenheit selbst der gutmüthigste und wohlwollendste Leser schwerlich ganz herauszufinden vermag, beweist zwar, daß wir Schubert als den begabtesten und musikalisch bei Weitem hervorragendsten Liedercomponisten zu betrachten haben, aber nicht, daß er als solcher in demselben Sinne classisch ist, wie Mozart und Beethoven in ihrer Sphäre; denn der Vf. hat, wie wir sehen, die vollkommene Durchdringung von Text und Musik nur von der Winterreise behauptet. — Dies scheint uns um etwaiger Mißverständnisse willen doch bemerkenswerth.

Bedenklich aber steht es mit der Sache Mendelssohn's. Der Vf. sagt S. 183: „Während Schubert der Phantasie des Dichters die unbeschränkteste Einwirkung auf seine eigene gestattet, daß sie dort neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugt (?), wird die Phantasie Mendelssohn's von der des Dichters nur erregt." — — „M. empfindet die Individualität des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen und zieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anzupassen. So sehen wir in Schubert ganz bestimmte Dichterindividualitäten musikalisch lebendig werden, M. setzt nur einzelne Lieder musikalisch um — er stellt die Schönheit des Ausdrucks immer über die Wahrheit desselben." S. 185: „Am bestimmtesten spricht sich seine Individualität in dem „Winterlied" (op. 19, Nr. 3) und dem „Reiselied" (Nr. 6) aus. Mit diesen beiden Liedern ist eigentlich der Kreis von harmonischen und melodischen Wendungen schon bestimmt, aus dem der Meister nur selten herausgedrängt wird, und innerhalb dessen Grenzen er eine große Mannigfaltigkeit entwickelt." S. 186: „M. fühlte, daß sein Sehnen, Wünschen und Hoffen das einer großen Gesammtheit ist, und so empfand er keinen Drang darüber hinauszugehen." S. 188: „Der vierstimmige Liedergesang ist so recht M.'s eigenstes Lebenselement geworden. So erscheint das M'sche Lied durchaus als ein Fortschritt in der Entwicklung des Liedes, der indeß mehr praktisch als künstlerisch bedeutsam ist." Wir brauchen

wohl kaum noch ein Wort hinzuzufügen. Wenn das Empfinden M.'s auf jenes Maß zurückgeführt und abgeschwächt ist, das den Liedern, „Leucht' heller als die Sonne," „Auf Flügeln des Gesanges" u. a. „die weiteste Verbreitung sichert," wenn er in diesem Streben „große Bedeutung weniger für die Kunst als für die Culturgeschichte seiner Zeit gewann," so ist die etwas laue Versicherung, daß jene „Lieder alle im Sinn und Geist der größten Meister empfunden sind," wohl schwerlich im Stande, die bedenklich schwankende Position M.'s an der Seite Schuberts und Schumann's irgend zu fixiren. — Hier kommt aber deutlich zu Tage, was es mit dem Princip unsers Vf.s eigentlich auf sich hat. Man sieht, es ist eine fahle Theorie geblieben, die gerade wo es darauf ankommt, die Hauptfragen kaum berührt, geschweige löst. — Er hat öfters Gelegenheit genommen, das Verhältniß zwischen Text und Musik im Allgemeinen zu besprechen, er hat gesagt, daß M. ein wesentlich äußerliches Verhältniß zu seinen Texten einnehme — er entstellt sie nicht selten geradezu — warum zieht er nicht die nothwendige Consequenz, daß daher M. Schubert und Schumann gegenüber eine entschieden untergeordnete Stellung einnehme? Oder soll die behauptete Schönheit der Form M.'s sich etwa auf die „typische" Liedform beziehen und diese ihn retten? Aber damit war es ja, wie wir sahen, unserm Autor auch nicht so ganz Ernst. Wir überzeugen uns daher allmälich, daß es mit seinem historisch-kritischen Gebahren nicht so schlimm steht, wie er uns öfter glauben machen möchte. —

Schumann's Hauptbedeutung endlich knüpft sich an Heine. Nimmt Schubert diesem gegenüber noch ganz den keuschen Standpunkt ein, wie Goethe und W. Müller gegenüber, — steht er zu sehr unter der Herrschaft des eigenen überfluthenden Empfindens, als daß er den sogenannten „ironischen Standpunkt" — „die skeptische Verwüstung" — der Heine'schen Lyrik „hätte finden können," so führte Schumann's ganzer Bildungsgang ihn unmittelbar darauf hin, es war ihm daher auch nicht schwer, Heine gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen. Von Schubert eignet er sich zunächst jenen recitirenden Liedstyl an und zwar so energisch ausgebildet, daß sich diese von allen übrigen seiner Lieder wesentlich unterscheiden. S. 194: „Vollständig gewinnt er jedoch den ironischen Standpunkt erst in op. 48 „Dichterliebe." Das melodische Gefüge dieser Lieder ist zwar deklamatorisch, aber von einem „durchaus gefestigten strophischen Versgebäude" (S. 196). Die ausgeführten Vor- und Nachspiele sind zur feineren Interpretation des Textes nothwendig; denn „das Heine'sche Lied ist vokal gar nicht vollständig zu erschöpfen." (S. 197). — Rückert und Kerner gegenüber vermochte Schumann „einen sichern Standpunkt nicht zu gewinnen." (S. 199). Für Eichendorff dagegen hat er „einen wahrhaft luxuriösen Reichthum von Farben und Tönen," namentlich in der Begleitung. „Die Melodie hingegen wird in einzelnen Liedern schon bedenklich vernachlässigt." (S. 200). „Adalb. v. Chamisso versetzt sich (in dem Cyklus „Frauenliebe und Leben") zwar in eine, ihm ursprünglich fremde Welt, allein er thut dies mit all' der liebenswürdigen Innigkeit und Zartheit seines Naturells, und so dichtet er mitten heraus aus dem Bereiche ihres Gefühlslebens. Dieser Standpunkt entspricht dem des Tondichters vollständig." Erst Schumann war es vergönnt, diesen Cyklus „vollständig erschöpfend musikalisch wieder zu dichten." Sein Empfinden war so keusch und innig, wie das eines reinen Frauenherzens u. s. w. (S. 202). Von Burns' Liedern sind ihm die vierstimmigen Chorlieder am besten gelungen; von Reinick nur „O Sonnenschein und Ständchen," die übrigen „skizzenhaft und manierirt" (S. 205); an Goethe „löst er die göttliche Ruhe des Gedichtes auf in romantische Zerrissenheit und verzerrt seine classische Formschönheit" (S. 206).

Die hier wie früher mitgetheilten Andeutungen lassen erkennen, daß uns der Vf. in Betreff der Frage nach dem gegenseitigen Verhältniß von Text und Musik nie über das allgemein Geläufige herausführt. Er faßt es jedoch mit einer gewissen Schlagfertigkeit in kurz pointirte Sätze und operirt dann damit frisch weiter, indem er das heutzutage in hinreichender Menge vorhandene verständige Phrasenthum auf äußerst geschickte Weise ausbeutet. Daß damit der Wissenschaft nicht gedient ist, liegt auf der Hand. Kann man daher den früheren Partieen des Buches wohl ein gewisses wissenschaftliches Interesse abgewinnen, so tritt dies bei der höchsten Blüthe des deutschen Liedes sehr in den Hintergrund; indem abstraktes Raisonnement oder leere Phraseologie zu häufig die Stelle einfacher und nüchterner Darstellung vertreten muß. —

Giebt sich aber der Vf. bisher wenigstens Mühe zu beweisen, was er behauptet, darf er es in andern Fällen als allgemein zugestanden betrachten, so kommt es ihm hierauf bei den „einseitigen Bestrebungen für Erweiterung des Liedes" (Cap. 6.) offenbar nicht mehr so genau an. Er zählt unter dieser Rubrik 2 Reihen von Künstlern auf; die eine von Mendelssohn, die andere von Schumann ausgehend. Zu der ersteren gehören Curschmann, Taubert, Lindblad, Gade, Hauptmann, F. Hiller; zu der letzteren Rob. Franz und F. Liszt. In den beiden letzten vollzieht sich nämlich der Auflösungsproceß der Liedform. Bei Franz „verwildert" sie, Liszt opfert sie gänzlich auf. Ehe wir näher hierauf eingehen, bemerken wir noch, daß im letzten Cap dieses Buches die „nobleu Bänkelsänger": Reissiger, Proch, Kücken, Abt, Gumbert charakterisirt werden. —

Was aber Rob. Franz angeht, so verweilen wir bei diesem Punkt um so lieber einige Augenblicke, als kurzlich in d. Bl. von van Bruyck eine Charakteristik desselben gegeben wurde, die das direkte Gegentheil von dem behauptete, was der Refrain der Reißmann'schen Expektorationen ist. v. Br. sieht nämlich Franz gerade in formeller Hinsicht als den „Vollender des Liedes" an, „denn bei keinem Autor finden wir den eigentlichen Charakter, die reine Form des Liedes so entschieden herausgearbeitet und bewährt als bei ihm. Das reine Lied findet sich eigentlich auch bei Schubert und Schumann nur spärlich." — Hier haben wir also eine ganz andere Grundanschauung, und zwar diejenige, welche — dies kann dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein — trotz aller theoretischen Experimente auch bei Herrn Reißmann im Hintergrunde lag, aber sich nicht zur Klarheit des Gedankens zu läutern vermochte. — Wir könnten uns vielleicht schon hiermit beruhigen; da sich aber einerseits Herr R. auf gelehrte Untersuchungen stützt, andererseits auch in dem betreffenden Artikel dieses Blattes Ansichten geltend gemacht wurden, die nach unserm Dafürhalten nicht das „letzte" Wort bleiben dürfen, das der D. M.-Ztg. in dieser Frage geziemt, so erlauben wir uns folgende Bemerkungen: Bei aller sonstigen Verschiedenheit stimmen beide Beurtheiler doch darin überein, daß die Beschränkung Franz's auf die knappsten Vokalformen ihren Grund nur in einer Schwäche seiner Individualität, resp. seiner musikalischen Begabung haben können. Darum, so fährt Herr R. fort, habe Franz nicht vermocht, den überkommenen musikalischen Mechanismus zu einem, seiner Individualität völlig entsprechenden Organismus umzubilden, woraus sich dann weiter die vollständige Verwilderung der Liedform erkläre. v. Br. dagegen folgert, daß es der Franz'schen Lyrik, weil sie nicht durch dramatische und epische Elemente erweitert worden sei, an Naturwahrheit, Reichthum und Tiefe fehle. — Wenn nun auch die Prämisse richtig ist — wie es denn wohl schwerlich Jemandem beikommen kann, die Franz'sche Erfindungs- und Gestaltungskraft im Allgemeinen der eines Schumann oder Mendelssohn gleichstellen zu wollen, so kann man doch nicht ohne Weiteres weder die eine noch die andere Consequenz zugeben. — Wenn Herr Reißmann behauptet, Fr. emancipire sich „vollständig von der strophischen Gliederung," so darf man dies Urtheil wohl ruhig auf sich beruhen lassen. Jeder, der Franz'sche Lieder auch nur oberflächlich kennt, wird wissen, was er davon zu halten hat. Daß er die „Reimverschlingungen" vermißt, „welche

die Liedform auch musikalisch künstlerisch herausbilden." hängt offenbar mit seiner Dominantentheorie zusammen; denn diese eben veranlaßt ihn zu dem unberufenen Urtheil, Fr. müsse interessant moduliren, und weiche dem Bestreben geflissentlich aus, mit Hilfe der Dominantwirkung die Form festzustellen. Es kommt ihm aber weder in den Sinn, aus dem Texte oder dem musikalischen Bau nachzuweisen, daß, oder warum die Franz'sche Modulation verfehlt sei, noch scheint er wissen zu wollen, daß sich dieselbe zum allergrößten Theile innerhalb der verwandten Tonarten hält, und daher mindestens ebenso naturgemäß ist, als die von ihm beliebte Dominanten-Modulation. Oder läßt sich auch Seb. Bach's Modulation unter die Dominantentheorie bringen? Können alle Volkslieder aus der diatonischen Tonleiter abgeleitet werden? Daß Herrn R. vermöge jener Theorie Vieles als „unkünstlerische Willkür" gelten muß, was nach ganz anderen Kategorien zu beurtheilen ist, als sie ihm zu Gebote zu stehen scheinen — das ist allerdings zu begreifen. Er läßt sich nämlich wohlweislich auf den Inhalt der Franz'schen Texte nicht ein — sonst würde er wissen, daß bei Franz auch andere Elemente mitwirken und mitwirken müssen, als die des „deutschen" Volks- und Kunstliedes. — Franz's harmonisches Material ist eine selbstständige Verschmelzung von Elementen aus S. Bach, Schubert, Schumann und alten Kirchentönen. So lange dieses Material als berechtigt gelten wird, so lange es als ein Recht gelten wird, specifisch lyrische Texte mit diesen specifisch lyrischen Mitteln zu illustriren, so lange endlich nicht erwiesen ist, daß die betreffenden Texte verfehlt aufgefaßt und behandelt sind, so lange werden die Fr.'schen Lieder für formvollendet gelten dürfen, mag Herr R. vermöge seiner Dominantentheorie „Reimverschlingungen" u. s. w. darin finden oder nicht. Wer genauer und unbefangener zusieht, und vor Allem, wer seiner zu hören versteht, wird auch in den Franz'schen Modulationsformen eine Architektonik entdecken, die sich vor der von Herrn R. gepriesenen wahrhaftig nicht zu schämen braucht. — Läßt er aber Fr. wenigstens das Verdienst, „durch eine nicht geringe Zahl harmonischer Vokabeln und Redewendungen den lyrischen Ausdruck bereichert zu haben", so sieht er seinen empfindlichsten Mangel in dem Fehlen „melodischer Zeichnung." Was er damit sagen will, hat er leider nicht näher anzugeben beliebt. Der unbefangene Leser wird ihm dies daher so lange nicht zu glauben nöthig haben, bis er sich durch eine speciellere Nachweisung dazu veranlaßt sieht. Vorläufig wird er den größtentheils streng geschlossenen, knappen Verlauf der Franz'schen Melodik in dem engen, untrennbaren Zusammenhang derselben mit der Harmonie hinlänglich begründet finden, und sich dabei beruhigen, daß dieses Verhältniß nicht nur durch die höchsten Muster als normal hingestellt, sondern auch durch die Natur der Franz'schen Texte, wo nicht gefordert, so wenigstens in keinem Falle verboten ist. Diese Texte sind vorwiegend rein lyrisch in dem Sinne, daß die in jeder Lyrik mit enthaltenen dramatisch-epischen Elemente meistens der beherrschenden subjektiven Stimmung untergeordnet sind, wogegen in anderen lyrischen Produkten jene Elemente dominiren, und die Stimmung mehr andeuten oder implicite enthalten, als klar aussprechen. Hieraus, und wie auch v. Br. anerkennt, aus der Individualität des Meisters, die doch auch ein Wort mitzureden hat, erklärt sich hinlänglich sowohl die Franz'sche Melodik, als die ihm schließlich vorgeworfene „Monotonie des Rhythmus" vermöge deren er „nirgends über die trockenste Darstellung des Sprachmetrums" hinauskommen soll. Richtig ist, daß Fr. sich meist eng an das Sprachmetrum anschließt, und dieses naturgemäß deklamirt — was aber jener Superlativ zu bedeuten hat, wird uns aus dem Bisherigen hinlänglich klar geworden sein. Daß die nach dem Sprachmetrum rhythmisirte Melodik die wahrhaft naturgemäße ist, daß sie mindestens eine eben so große Ausdrucksfähigkeit besitzt als jede andere, dürfte seit S. Bach's Recitativen unbestreitbar sein, wird auch für Schubert und Schumann von Herrn R. bereitwillig zugestanden, wo es nöthig ist. Wenn Franz seiner Individualität gemäß diese Form mit Vorliebe anwendet, so ist es ohne Weiteres eine „trockenste" Darstellung des Sprachmetrums. Als ob die Melodik selbst nicht hinlängliche Mittel besäße, auch bei dem monotonsten Sprachmetrum sich rhythmisch frei und mannigfaltig zu gestalten! Womit beweist aber Herr R., daß Franz die Fähigkeit zu solcher Gestaltung fehle? Kann er keine Beispiele anführen — denn diese allein beweisen — so sind seine Expektorationen völlig werthlos und treffen nicht den, auf den sie gemünzt sind, sondern fallen ganz einfach auf den zurück, der sie ausgesprochen hat. —

Der Vf. des Artikels in Nr. 5 dieses Jahrganges stellt sich dagegen von vornherein auf einen Standpunkt, auf welchem überhaupt eine Verständigung schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Dies ist der Standpunkt der persönlichen Sympathie, resp. Antipathie. Denn ob in künstlerischen Werken Reichthum oder Armuth, tiefe Naturwahrheit oder leises Anempfinden, bürgerliche Gemüthlichkeit und prosaische Wahrheit oder intuitive Inspiration und höhere poetische Wahrheit walte — dies wird in gewissen Fällen so lange streitig bleiben, als es verschiedene Geschmacksrichtungen und Bildungsstufen gibt. Findet das sogar bei Werken von Bach und Beethoven statt, so ist es bei andern vollends nicht zu verwundern. Damit läßt sich sehr wohl vereinen, daß es Werke giebt, die über, und Werke die unter jeglicher Kritik stehen. Klar ist aber, daß in den übrigen Fällen eine musikalische Kritik, der es auf sichere, möglichst objektive Resultate ankommt, jenes Gebiet nur mit großer Vorsicht betreten darf, jedenfalls nicht ohne mit den stichhaltigsten Datis ausgerüstet zu sein. Diese sind bei der Instrumentalmusik lediglich aus der Form, bei der Vokalmusik dagegen auch aus dem Texte und seinem Verhältniß zur Musik zu gewinnen. Derartige sichere Data vermißt man aber in jener Besprechung. v. Br. hat in Betreff der Form nichts gegen Franz einzuwenden; um so schärfer mußte er die Texte und die dadurch bedingte Gestaltung der Franz'schen Lieder untersuchen, wenn er das Recht in Anspruch nehmen wollte, denselben die Prädikate beizulegen, die er ihnen beilegt. Nur einmal wird der Versuch gemacht, aus den Texten ein sicheres Resultat zu gewinnen. Allein wenn es darüber nur heißt, daß diese Seite an Fr. den Vf. „am unbefriedigtsten" lasse, so ist dies wiederum ein zu persönliches Urtheil, als daß darauf ohne nähere Begründung fest stehende Schlüsse gebaut werden dürften. Diese nähere Begründung aber fehlt. Der Vf. vergleicht vielmehr Franz mit Schubert und Schumann, und findet seinen lyrischen Horizont in geistiger wie in rein musikalischer Hinsicht gegenüber dem jener Männer klein und unbedeutend, weil bei ihnen tiefe Naturwahrheit, bei Franz nur leises Anempfinden stattfinde. Daß dies letztere der Fall sei, kann nicht für bewiesen gelten. Denn wenn auch Franz nur Lieder geschrieben, die epischen und dramatischen Formen aber nicht cultivirt hat, sollte daraus schon mit Sicherheit hervorgehen, daß seiner Lyrik die Naturwahrheit fehlen müsse? Wir meinen durchaus nicht. Es möchte sich eine ganze Anzahl von lyrischen Dichtern aufführen lassen, bei denen ganz derselbe Fall vorliegt, denen aber darum noch Niemand die Naturwahrheit abgestritten hat. — Eher ließe sich von diesem Punkte aus gegen die Tiefe und den Reichthum einer solchen Lyrik argumentiren. Und dies ist offenbar auch die Absicht v. Br.'s gewesen. Allein es ist doch an sich sehr denkbar, daß eine Lyrik von specifischem Charakter nicht aller epischen und dramatischen Elemente baar zu sein braucht, daß diese vielmehr als integrirende Momente der beherrschenden Stimmung eingewoben, oder dienstbar gemacht sein können. Eine solche Lyrik hat nach unserm Dafürhalten dieselbe Berechtigung als diejenige, die v. Br. mit den Worten charakterisirt, „gewisse Vorgänge im menschlichen Leben oder in der Natur so sehr in innerster Wesenheit zum Ausdruck zu bringen, daß wir gleichsam die sonst stummen Objekte selbst sprechen hören." Sollte nicht die von uns angedeutete, allerdings vorwiegend

subjective Lyrik demnach ebenso universell sein können als die entgegengesetzte? Oder muß sich die Subjectivität überhaupt fortwährend nur auf sich selbst beziehen? Kann sie sich nicht durch triebvolle Hingabe an die Außenwelt auch zur reinen Objectivität und Universalität erheben? — Hiernach wäre also wenigstens Möglichkeit vorhanden, daß Franz, wenn auch nur specifischer Lyriker, dennoch sowohl Reichthum als Tiefe besäße. Ob er sie wirklich besitzt oder nicht, bedarf der sorgfältigen Nachweisung, wenn man nicht von vornhinein auf allgemeine Zustimmung dafür oder dawider zu rechnen hat. v. Br. weist aber nicht näher nach, sondern behauptet nur, daß Fr. auf seinem Instrument bloß einen Ton besitzt, der in allen seinen Produktionen wiederklingt. Ob er auf allgemeine Zustimmung wird rechnen dürfen, muß die Zeit entscheiden. Wir unsererseits stimmen ihm nicht bei, können aber hier nicht des Nähern auseinandersetzen, aus welchen Gründen. Dies kann nur eine genauere Detailuntersuchung ergeben, zu der hier nicht der Ort ist. Eine solche einzig und allein ist im Stande jene Frage zu lösen. Behauptungen aber von lediglich subjectiver Berechtigung, wie sie v. Br. größtentheils aufstellt, können darum nicht als maßgebende betrachtet werden, weil sich von anderer Seite mit ganz demselben Rechte die entgegengesetzten gegenüber stellen lassen. Da nun auf diese Weise die ganze Verhandlung schließlich auf das schwankende Gebiet persönlicher Sympathien und Antipathieen herabgesetzt werden würde, so müssen wir überhaupt die Berechtigung einer derartigen Kritik principiell bestreiten *).

Zurück jedoch zu unserm Buche. Der dritte Theil desselben behandelt zuerst die Ballade und ihre Vertreter (Zumsteeg, Löwe u. A.) und sucht dann nachzuweisen, wie das deutsche Lied den Hauptfaktor bildet in allen Entwickelungen und Formen der neuern Musik. Hier finden sich abgesehen von einigen unvermeidlichen Längen und Wiederholungen recht interessante Parthien, z. B. die über den Einfluß des Volksliedes auf Seb. Bach. Anderwärts aber, z. B. bei Schumann verschwindet dem Leser fast der Zusammenhang der Entwicklung mit dem eigentlichen Thema. —

Wir brauchen zu dem Gesagten kaum noch hinzuzufügen, daß der Gewinn, den die ernste musikalische Wissenschaft aus diesem Werke ziehen kann, ein verhälnißmäßig nur geringer ist. Den Dilettanten aber wird die unbequeme Methode des Vf. abschrecken; er wird sich mit Mühe durch die Untersuchungen desselben hindurch zu arbeiten haben und wünschen, daß der Vf. sein Buch um die Hälfte verkürzt, aber um das Doppelte vertieft hätte. Somit ist zwar der Versuch, das ganze Material erst einmal zu überblicken, immerhin dankbar anzuerkennen; auch der leitende Gedanke, die ganze Geschichte der christlichen Musik aus einem scharf markirten Punkte her zu beleuchten, für diese Monographie ehrenvoll — die Ausführung aber leidet, wie wir sahen an so bedeutenden Mängeln, daß wir nicht umhin können, sie als eine verfehlte zu bezeichnen.

## Kirchenmusik und religiöse Musik.

(Schluß.)

Im Laufe dieser ganzen Untersuchung habe ich vielfach die Kirchenmusik eine bestimmte Gattung der religiösen genannt und dann wieder beide Begriffe als Gegensätze gebraucht. Um diesen scheinbaren Widerspruch zu erklären, mögen schließlich noch ein paar Worte über den Sinn gestattet sein, den ich mit der letzteren Bezeichnung verbinde. Auf der Hand liegt es, daß unter religiöser Musik solche zu verstehen ist, die dem Gemüth des Hörers eine religiöse Stimmung mittheilt. Indem nun ebenfalls die Kirchenmusik nach nichts Anderem strebt, erwies sie sich als eine Unterart der ersteren, und zwar als eine, die durch ihre Beziehungen zum Cultus eine Reihe von Modifikationen und Beschränkungen empfing, welche der religiösen Musik als solcher fremd sind. Dieser letztere Umstand war es, der mich auf der andern Seite berechtigte, von einem äußern und innern Gegensatze der Beiden zu sprechen. Wie die festeste religiöse Ueberzeugung unabhängig sein kann von dem Inhalte eines bestimmten kirchlichen Bekenntnisses, und wir von einer in ihrem innersten Wesen religiösen Natur überall da reden, wo das individuelle Denken, Empfinden und Handeln des lebendigen Zusammenhanges mit dem Göttlichen sich stets bewußt ist, so trägt jede Musik den religiösen Charakter, die weder an dem bloßen Spiele mit sinnlichem Wohllaute, noch an dem Widerhall rein subjektiver Stimmungen Genüge findet, sondern stets und überall die Beziehung zum Unendlichen hindurchklingen läßt. Diese letztere wird bald nur als kaum vernehmbare Resonanz, gleichsam als umspülende Woge den Gefühlsausdruck begleiten, bald so sehr in den Vordergrund treten, daß alle unmittelbaren Lebensregungen persönlichen Seins und Empfindens in ihr als zu höherer Harmonie aufgelöste und deshalb verschwindende Momente sich darstellen. — Die religiöse Musik streift jedem Stoff die körperliche Schwere ab, trägt, was sie berührt, zu einer Sphäre empor, in welcher alle Gegensätze und Unterschiede im Endlichen zu leerem Schein herabsinken. Ihre Schöpfungen sind durchaus idealistischer Natur. Der Realismus läßt die Dinge, wie sie sind. Die realistische Tonkunst wird, wo es sich z. B. um den Ausdruck der Lust handelt, nicht den leisesten schmerzlichen Zug hinzuthun, und ebenso im umgekehrten Fall verfahren.

Ganz anders geht die idealistische Behandlung zu Werke. Wie sehr sie sich auch in die concrete Mannigfaltigkeit des Einzelnen vertieft, strebt sie doch unausgesetzt darnach, uns die Perspektive in's Unendliche zu eröffnen. Da es in ihrem Wesen liegt, jede Schranke aufzuheben, alle Gegensätze zu versöhnen, malt sie fast ausschließlich mit gebrochenen Farben. Sie sänftigt und verklärt den Ausbruch des Schmerzes zu entsagungsvoller Milde, die in sich selbst die Quelle des Trostes findet, und dämpft den hellen Glanz der Freude, indem sie ihr etwas von jener Wehmuth beimischt, die aus der Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen entspringt. Stets ist sie bemüht, das Einzelne mit dem Widerschein des Ideals zu durchleuchten, dem besonderen Gefühlsinhalte seine Unmittelbarkeit zu nehmen und ihm durch die Beziehung zum Allgemeinen die höhere Weihe zu geben.

Wenn ich hier bei dem Versuch, das Wesen der religiösen Musik zu definiren, nur mit unsicherer Hand am Gegenstand umher taste, so darf ich die Schwierigkeit der Aufgabe als Entschuldigung in Anspruch nehmen. In allem Organischen, in den Gebilden der Kunst nicht weniger wie in denen der Natur, entzieht sich gerade das Verhältniß des Stoffes zum Geist, des Körpers zur Seele, am hartnäckigsten der verständigen Betrachtung und diesem Geheimniß stehen wir hier unmittelbar gegenüber. Was ich hier in Begriffe umzusetzen unternommen, ist uns Allen als Thatsache des Gefühls geläufig. Wer sich je in rechter Stunde den Schöpfungen Beethoven's oder Bach's genahet, dem hat die Fähigkeit der Musik, uns sittlich zu erheben und zu läutern, ihre erlösende und befreiende Macht, kurz, was ich ihren religiösen Charakter nenne, offenbar werden müssen. Dieses Element durchzieht bis zu einem gewissen Grad unsere gesammte deutsche Tonkunst. Mozart's Opern enthalten unendlich mehr religiöse Empfindung, als die der Kirche gewidmeten Compositionen Rossini's und Donizetti's. Wenn er, wie es in der Natur der Sache liegt, als dramatischer Tondichter überwiegend realistisch verfährt, so erscheint doch zugleich jedes seiner Gebilde von einem rein idealen Hauch umweht. Aus diesem Grundzug seines Wesens entspringt das duftige clair obscur der Stimmung und des Kolorits, die weite psychologische Fernsicht, die sich uns bei den einzelnen Charakteren wie bei jeder Situation eröffnet, das Ineins von Lust und Schmerz, das Lächeln unter Thränen, und der leicht gewobene, über den Ausbruch der Freude

*) Vergl. übrigens den in der vorigen Nummer enthaltenen Aufsatz von v. Bruyck: „Zur genaueren Verständigung.“ D. Red.

hingebreitete Schleier der Wehmuth, — kurz die aus tiefstem Gemüth hervorquellende Fülle der Empfindung, die überall durch den bestimmten Ausdruck eben so leise als vernehmlich hindurch klingt. Weder dem Schaffen Händel's noch dem Gluck's und Haydn's fehlte die höhere religiöse Weihe, nur bedingte die Verschiedenheit der einzelnen künstlerischen Individualitäten die mannigfachsten Unterschiede und Modifikationen. Der religiöse Charakter ist mit keiner musikalischen Gattung ausschließlich verknüpft, er hat Raum in jeder, auch der unscheinbarsten Form, kann sich im kleinsten Lied wie im größten Oratorium mit den einfachsten Mitteln, wie im Aufgebot sämmtlicher Tongewalten offenbaren.

Die abstrakte Erhabenheit und Transcendenz der Kirchenmusik, deren innersten Gehalt das schlechthin Jenseitige, also ein unenthülltes Mysterium ausmacht, ist der religiösen Musik als solcher fremd, vielmehr sucht sie den Gegenstand nach jeder Richtung hin zu durchdringen und ihm durch Klang und Ton ein neues erhöhtes Dasein mitzutheilen. Während jene durch eine unüberschreitbare Schranke von der Welt und ihren Kämpfen geschieden ist, vermag sich diese des gesammten Reichthums menschlichen Lebens und Empfindens zu bemächtigen, nur entkleidet sie ihn seiner natürlichen Unmittelbarkeit und leiht ihm dafür die geistig geläuterte und verklärte Gestalt. Die religiöse Musik ist weder an ein bestimmtes kirchliches Bekenntniß gebunden, noch bedarf sie überhaupt des Wortes zum Träger und Anhalt. Ebensowohl wie die menschliche Stimme, wählt sie das rein Instrumentale zu ihrem Organ. Derjenige Tondichter, in dessen Werken, nächst denen Sebastian Bach's, das religiöse Element den prägnantesten Ausdruck fand, war vorzugsweise Instrumentalcomponist. So vielen Beethoven'schen Symphonien, Quartetten und Sonaten vermögen wir nicht anders, als mit der weihevollsten Sammlung und Andacht zu nahen. Stets haben wir wieder den Eindruck, wie wenn ein Heiligenschein diese Töne umflösse, die aus der reinsten sittlichen Begeisterung, als aus ihrer eigentlichen Lebensquelle, hervorströmten.

Fragt man nach dem Beruf der Gegenwart zur Pflege der Kirchenmusik, so kann die Antwort kaum nach zweifelhaft sein. In keiner andern Gattung der Kunst sind wir so sehr darauf hingewiesen, uns mit dem zu begnügen, was wir der Vergangenheit verdanken, wie in dieser. Ich will hier nicht erst viel davon reden, daß der Geist, der in unserer Zeit Leben und Denken der Menschen beherrscht, ein anderer ist, als der der Kirche, daß die Bande, die den Einzelnen mit ihr verknüpfen, sich immer mehr lockern, die Mehrzahl der Gebildeten nur noch in einem ganz äußerlichen Zusammenhang zu einer bestimmten religiösen Genossenschaft steht, und daß daher die Musik von dieser Seite her am wenigsten schöpferische Anregungen erwarten darf. Noch mehr fällt, wie mich dünkt, ein anderer Gesichtspunkt in's Gewicht. Unsere Kunst ist viel zu sehr in die Höhe und Breite gewachsen, hat eine bei Weitem zu selbständige Bedeutung und nach allen Seiten hin gesteigerte Ausdrucksfähigkeit gewonnen, um überhaupt noch zum Kirchen- und Altardienst geschickt zu sein. Wir vermögen gar nicht nach Belieben aus der Mitte des breiten, mächtig fluthenden Stromes zu der fern entlegenen Quelle zurückzukehren, die üppig wuchernde Fülle der Aeste, Blätter und Blüthen wieder in den unscheinbaren Keim einzuschließen, dem sie entsproßten. Wohl können unsere geschicktesten Componisten vermöge emsiger, mühevoller Studien die Weise der alten Kirchenmusik erlernen und in ihren eigenen Produktionen nachahmen. Was sie uns aber auf solche Art darbieten, ist nichts innerlich Erlebtes und Empfundenes, sondern ein fremder Geist in fremdem Gewand. Wie aus der lateinischen Literatur der neuen Zeit weht uns aus allen diesen Versuchen der Hauch einer todten freudlosen Gelehrsamkeit entgegen. Sie sind in sich werthlos, wenn sie auch dem Fleiß und der Gewandtheit der Autoren zur Ehre gereichen. Die Periode, in welcher der Geist der Tonkunst in den Formen der Kirchenmusik Leben und Gestalt gewann, ist für immer abgeschlossen, das Streben, sie uns zurückzubringen, würde auf einem ähnlichen künstlerischen Anachronismus beruhen, wie die immer von Neuem gehegte Hoffnung, die Herrlichkeit des griechischen Dramas in der modernen Oper auferwecken zu können.

Ganz anders wie mit der Kirchenmusik verhält es sich mit der religiösen. Ihre Quellen werden erst dann versiegen, wenn deutscher Geist und deutsches Gemüth ihre Heimat im Reiche der Töne verlieren. Der Ausdruck religiöser Empfindung wird unserer vaterländischen Kunst stets als das höchste, begehrenswertheste Ziel gelten, zu dem sie sich überhaupt zu erheben vermag. Durch ihren verschiedenen Lebensweg von ihrer mütterlichen Pflegerin längst getrennt, kann die Musik ihr doch die empfangenen Wohlthaten dadurch vergelten, daß sie bis zu einem gewissen Grad in den Beruf der Kirche eintritt, indem sie dem durch die Mannigfaltigkeit egoistischer Interessen und Bedürfnisse verwirrten Gemüth den reinen stillen Sonntagsfrieden zurückgiebt, den Sinn der Menschen von der nächstliegenden hausbackenen Alltäglichkeit dem Idealen zuwendet, die im bunten Auseinander des Endlichen latente Harmonie voll und lauter erklingen läßt, mit einem Wort, sich zum Ausdruck des Religiösen läutert und vergeistigt.

## Locales.

(Berlioz's Harold-Symphonie im letzten Gesellschaftsconcert *). — Oskar Smith.)

S. B. Die „Berlioz-Frage" datirt nicht von gestern, sie ist eine seit mehr als zwanzig Jahren in Deutschland und Frankreich ventilirte, längst erledigte. Auch für Wien ist sie nicht neu. Es mögen etwa achtzehn Jahre her sein, daß dieser Componist im Theater an der Wien eine Reihe von Concerten gab und daselbst unter Anderem seine Harald-, — phantastische, und — irren wir nicht — auch seine Romeo und Julie-Symphonie aufführte. Es fehlte damals wie jetzt, hier wie anderwärts, wo Berlioz seine Werke zur Aufführung brachte, nicht an Leuten, die, frappirt durch die unerhörten Klangeffecte, instrumentalen Combinationen und sonstigen Neuerungen ganz verblüfft waren und dem französischen Maestro Beifall zujubelten; freilich aber auch nicht an Besonnenen, die sich durch jene Aeußerlichkeiten nicht täuschen ließen, sondern hinter all' dem tollen Spuk den echten Kern vermißten und bald merkten, daß man hier die Verirrungen eines begabten, aber auf traurige Wege gerathenen Mannes vor sich habe.

Was uns betrifft, so gehörten wir schon damals zu Letzteren und waren nicht im Geringsten zweifelhaft über den Mangel an Innerlichkeit bei einer Musik, die um jeden Preis geistreich, überhaupt mehr sein will, als die Musik bisher war, und doch weniger ist, die diesem Phantom alle Schönheit zum Opfer bringt und das Gemüth vollständig leer ausgehen läßt.

Seitdem sind wir achtzehn Jahre älter geworden, haben Schubert, Mendelssohn und Schumann kennen und lieben gelernt, — aber der Franzose Berlioz steht uns noch eben so fremd, eben so unsympathisch gegenüber wie damals. Nicht etwa „unverständlich"! Denn wie sollte er Das? Was Berlioz will, hat er ja in seinen (schon damals gedruckt vertheilten) Programmen ehrlich genug gesagt und seitdem bei hundert Gelegenheiten wiederholt; seine Verehrer haben es nicht an Commentaren fehlen lassen, und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Wagner- und Liszt-Fragen haben bis zum Ueberfluß des Pudels Kern enthüllt.

Daß die Berlioz-Frage trotz alledem immer noch eine gewissermaßen neue ist, kommt daher, daß die Mehrzahl seiner Werke nicht in Deutschland gedruckt, namentlich nicht in den üblichen Clavierauszügen zu haben sind, aus denen auch ohne öffentlicher Aufführung die Musikfreunde sich selbst ein Urtheil bilden könnten. Berlioz ist in seiner eigenen Heimat als Componist niemals zur Geltung gekommen, mochte daher auch nicht im Stande sein, viel zur Verbreitung und öffentlichen Kenntniß seiner Sachen zu

*) Aus der Const. Oestr. Zeitung abgedruckt.

thun. Wären sie in Arrangements gedruckt, man würde sich viel allgemeiner überzeugt haben, daß die immerhin geistreichen Evolutionen seiner Muse des geist- und gemüthvollen Untergrundes entbehren, welcher, von aller Kunst (dem eigentlichen „Können") abgesehen, den Werth der deutschen Meister bildet.

So aber zieht sich von Zeit zu Zeit eine Art Berlioz-Gewitter zusammen, welches sich entladen muß; und wenn es sich entladen hat — spricht Niemand mehr davon, mit Ausnahme jener bleichen Gestalten, die wie Nachtgespenster herumschleichen und die Leute bange machen.

Ein solches Ungewitter ist gerade im Begriffe sich über unseren Häuptern zu entladen, und zwei unserer Concertgesellschaften schließen ihre diesjährigen festen Productionen mit Berlioz'schen Programm-Symphonien. Wien, das alte „Capua der Geister", setzt plötzlich eine Ehre darein, in allen „Fortschrittsfragen" an der Spitze zu stehen, freilich in Betreff der Musik in eigenthümlicher Weise. Nicht was der deutsche Geist durch seine ausdauernde Thätigkeit sich als einen unvergänglichen Schatz zu eigen gemacht hat, nicht was nach eindringendsten Untersuchungen sich als höchst werthvoll herausgestellt hat, sondern was von dem besten Theil der Nation als in der Hauptsache verfehlt und unglücklich erkannt worden ist, das will man auf den Schild heben!

Wir erinnern uns ziemlich deutlich von jenen Berlioz-Concerten an der Wien her, daß uns unter allem Gehörten die Ouverture zum „römischen Carneval" und die Harold-Symphonie verhältnißmäßig noch am wenigsten mißfallen hatten, während die Symphonie phantastique uns schon durch die daselbst geschilderten Vorgänge (Henkermarsch, Guillotine u. dgl.) lebhaftesten Abscheu einflößte.

Wenn wir auch nicht zu jenen Aesthetikern gehören, welche in der Musik nichts Anderes als pure et simple „tönend bewegte Formen" sehen, so sind wir allerdings der Ansicht, daß alle Musik, drücke sie aus was sie wolle, vorerst ihren eigenen Bedingungen gerecht werden müsse, daß aber ferner, wenn sie sich zur Schilderung von Vorgängen herbeiläßt, auch diese dem Schönheitssinn und den ethischen Forderungen entsprechen sollen.

Berlioz gegenüber müssen wir auf der Behauptung beharren, daß seine Musik an sich selten schön (d. i. in Wohlklang getaucht und durch Harmonie der Theile und Logik der Entwicklung fesselnd), viel häufiger unschön und verzerrt, oder arm an musikalischer Erfindung ist, daß aber die Gegenstände, an die sie sich knüpft, vollends bei jedem wohlorganisirten tiefen Menschen als unlautere Gebilde einer wüsten und krankhaften Phantasie abprallen müssen; oder doch daß, wenn diese Gebilde ursprünglich (so wie sie der Dichter gab) als Ganzes jenem Vorwurfe nicht verfallen, Berlioz jene Seiten derselben herausoperirte und präparirte, welche ihm geeignet schienen, in das Bereich seiner verwetterten Phantasie gezogen zu werden und seine „Genialität in Fractur" daran zu bethätigen, wie Mendelssohn bezeichnend von ihm sagte.

Der erste Satz der Haroldsymphomie ist vielleicht der erträglichste, obwohl von wirklicher thematischer Erfindung oder symphonistisch-dramatischer Entwicklung nicht die Spur zu finden ist. Langweilig wechseln Solo's der Bratsche mit raffinirten Orchestereffecten, aber es kommt nicht zu ernstem Verarbeiten musikalisch prägnanter Gedanken, noch zu einem klaren poetischen Bilde. Wenn das diesmal vertheilte erklärende Programm von P. Cornelius von „innigsten Eindrücken" fabelt, wenn das Ganze uns in italienische Gegenden versetzen soll, so gestehen wir, davon nie etwas verspürt zu haben; eher denken wir dabei an ungemüthliche Lappländer und die Italiener mögen sich bei Berlioz bedanken für die Art, wie er ihr Land malt. Da ist doch die Mendelssohn'sche A-dur-Symphonie ein ganz anderes italienisch farbenprächtig frisches Bild! Und nun dieser Harold als Bratsche! Das ist doch einer der langweiligsten Gesellen: nicht Fisch noch Fleisch, nicht warm noch kalt, nicht lustig noch traurig, weder verliebt noch unglücklich. Der schon voriges Jahr gegebene Pilgermarsch ist geistreich angelegt, aber ein musikalischer Witz herrscht vollständig über die Intention des Ganzen und verdirbt sie. Wir fragen, ob Das componiren, „tondichten" heißt, wenn der Autor durch einen ganzen Satz nichts Dringenderes im Auge hat, als unter allen Verhältnissen, in allen Tonarten ein C anzubringen. Eine baroke Idee, die durch unendliche Wiederholungen überdies läppisch wird.

Das Quasi-Scherzo: „Ständchen in den Abruzzen", mag Berlioz einem herumziehenden Leiermann abconterfeit haben; es ist recht lustig und wir wollen weiter daran nicht mäkeln. Daß Berlioz dem Finale eine „Orgie der Banditen" zu Grunde gelegt hat, die in der musikalischen Behandlung eine wahre Musterkarte von Scheußlichkeiten enthält, auch dafür mögen sich die Italiener bedanken, und Berlioz ein Nationalgeschenk verabreichen, daß er die Welt in dem Glauben bestärkt, ihr Land sei ohne Banditen gar nicht zu denken.

Was das Ganze betrifft, so ist vor allen Dingen der Titel „Symphonie" zu streichen. Diese hat mit all' dem exotischen Zeug nichts zu schaffen, will durch musikalische Mittel wirken und darin ihren Hauptwerth finden. Wären die in den einzelnen Sätzen entrollten Bilder wirklich innerlich geschaut und stimmungsgetreu in Töne gekleidet, so möchten wir uns darüber hinwegsetzen, daß das Ganze keine Symphonie ist; so aber haben wir weder das Eine, noch das Andere, und sind einfach — froh, wenn die letzten Töne ausgeklungen haben und wir uns in freier Luft befinden; sie erwecken uns nicht die mindeste Lust, das Werk des Dichters (Byron) nachzulesen, das den Componisten zu seinem Werk begeistert (?) hat. Wie anders ist's da mit Schumann's „Manfred!"

Die Aufführung dieser „Novität" war eine recht gelungene und ein Theil des gespendeten Beifalls ist wohl ohne Frage dieser Leistung zuzuschreiben. Die Solobratsche wurde von Herrn Hellmesberger gespielt. — Das Programm dieses Concerts war übrigens eines der seltsamsten, das man denken kann. Zuerst eine anständig gearbeitete, vorwiegend aus Beethoven'schem Material geformte Ouverture: „Siegesbothschaft" von dem Stuttgarter Componisten Wilh. Speidel, die ihrem Titel nicht ganz entspricht, da sie mehr die Schwüle vor der Siegesbothschaft schildert, diese selbst aber mit ein paar Fanfaren abthut. Dann ein Schubert'scher Trauermarsch von mäßigem Werth, orchestrirt von Fr. Liszt, dann wieder die grob-charakteristische Abu Hassan-Ouverture von C. M. von Weber und endlich die Berlioz'sche „Symphonie," — nicht eine Nummer, die der eigentlichen Sphäre der Kunst angehört, erhebend und begeisternd zu wirken vermöchte. Die Direction der Gesellschaft d. M. mag zusehen, was für ein Publicum sie sich mit solchen Concerten heranzieht, und ob die neuen Elemente, die sie dadurch gewinnt, ihr ein nützlicher Ersatz für die abgeschreckten Freunde gediegener Musik sein werden.

---

In Herrn Oskar Smith aus Hamburg (früherem Schüler unseres Bockler), welcher am Abend vor dem obigen Gesellschaftsconcert eine Production veranstaltet hatte, lernten wir einen Pianisten von nicht gewöhnlicher Technik und solider Geistesrichtung kennen. Sein Anschlag ist durchgebildet, wenn auch nicht von auffallenden Eigenschaften, der Vortrag frei von sentimentalen Manieren, belebt und frisch, mit einem Wort gesund. Er spielte Beethoven's Es-Concert mit Orchester, Bach's Orgel-Präludium und Fuge in A-moll, zwei eigene Compositionen (Variationen über ein Originalthema, und Marsch-Impromptu), dann mit seinem Lehrer das Duo concertant für zwei Claviere über den Zigeunermarsch aus „Preciosa" von Mendelssohn und Moscheles. In Betreff des Beethoven'schen Concerts müssen wir leider, wie so oft, constatiren, daß die Tempi sämmtlich übertrieben rasch genommen wurden. Liegt denn das Feuer und der Schwung in der Geschwindigkeit? Wird nicht im Gegentheil Kraft und Innigkeit des Ausdrucks dadurch beeinträchtigt? Solch übereilte Wiedergabe macht uns immer den Eindruck, als sei der Spieler in den Geist und die Schönheiten der Composition nicht recht eingedrungen, als fühle er sich gar nicht veranlaßt, diese zur Gel-

tung zu bringen. Der erste Satz in seiner heroisch-marschähnlichen Haltung erfordert durchaus Würde und Großheit, der letzte mit seinen schönen Wellenlinien trotz allen Schwunges zugleich Grazie, und diese vertragen sich nicht mit fieberhafter Hastigkeit. Selbst der langsame Mittelsatz wurde für unser Gefühl zu schnell genommen und ließ keine Vertiefung der Empfindung aufkommen. Besser spielte der Concertgeber die übrigen Nummern des Programms. Aber wahrlich wir würden, wären wir ein Pabst, nachgerade alle Clavierspieler mit dem Interdikt belegen, die Bach's A-moll-Fuge spielen. Dieses Stück ist so sehr für Orgelwirkung berechnet, daß es auf dem Clavier ganz kleinlich klingt. Hat denn Bach nicht eine Masse der herrlichsten Claviercompositionen geschrieben? Oder wird dieses Stück immer gespielt, weil Liszt sich die unnöthige Mühe gegeben hat, es für Clavier zu „arrangiren"? Oder ist es gar so dankbar? Die Erinnerung an die Erfolge, welche Frau Cl. Schumann mit so manchem anderen Bach'schen Stück gehabt hat, sagen das Gegentheil. Möchten doch die Herren Claviervirtuosen einmal sich die Mühe geben, von der Liszt'schen Recommandation abgehend, das wohltemperirte Clavier, die englischen und französischen Suiten, die herrliche „Clavierübung" zu mustern, sie werden darin der „dankbaren" und claviermäßigen Stücke genug finden. Gebet der Orgel, was der Orgel ist! — Die beiden eigenen Compositionen des Herrn Smith anlangend ist zu sagen, daß die Variationen sichtlich nach dem Muster der Beethoven'schen C-moll-Variationen geschrieben sind. So viel man nach einmaligem Hören beurtheilen kann, schienen sie uns nicht ohne Geist gemacht, nur der Schluß unmotivirt, ohne jenes Zurückkehren in sich selbst, d. i. in's Thema, welches wir bei allen Variationen der Meister finden, und das das Ganze so schön abzurunden pflegt. Auch das Marsch-Impromptu enthielt einige interessante Partien. — Das Duo spielte der Concertgeber mit Herrn Bocklet sehr präcis. Freilich vermag die bereits etwas antiquirte Composition, in der nur das Thema genial ist, wenig Wirkung mehr zu machen. — Die Aufnahme Herrn Smith's von Seite des Publikums war eine äußerst günstige; man schien ihn übrigens schon von Privatkreisen her zu kennen, denn er wurde schon beim ersten Heraustreten mit Applaus empfangen. — Frau Peschka unterstützte den Concertgeber durch den Vortrag einer Spohr'schen Concertarie, die ein wenig über die Fähigkeiten der Dame hinaus liegt, und einiger Lieder.

---

## Correspondenzen.

**Brüssel.** 24. Februar.

J. L. Die diesjährige Concertsaison Brüssels ist arm an Ergebnissen die sich verlohnten zur allgemeinen Kenntniß gebracht zu werden. Als im vorigen Jahre die Orgel im Palais Ducal (dem Concertsaal des Conservatoriums) erbaut wurde, hegte man die freudigsten Erwartungen endlich einmal Händel, Bach, an die Reihe kommen zu sehen; aber leider waren dies nur fromme Wünsche die bis heute noch der Erfüllung harren. Freilich wurde unter der Zeit Orgel gespielt, aber Phantasien und Compositionen von Herrn Lemmens, die uns keinen Ersatz bieten können. Händel's Alleluja wurde gegeben und das ist Alles.

Von Symphonien kamen die sechste von Mozart, die siebente von Beethoven und die erste von Vater Fetis zur Aufführung. Umspickt waren diese Werke mit verschiedenen Trompeten-, Flöten- und Gesangsolis, die dem größten Theil des Publikums die sauren Pillen klassischen Geschmacks versüßen sollen, ehrlichen Leuten jedoch nur die Galle ins Blut jagen. Nur im dritten Concert des Conservatoriums fand eine ehrenvolle Ausnahme statt. Herr Kömpel, ein Schüler Spohr's, spielte die Gesangsscene seines Meisters in solch einer Vollendung, daß Alles hingerissen war. Die wahrhaft deutsche Anspruchslosigkeit, mit welcher sich der Künstler dem Publikum präsentirt, thut einfachen Naturen wohl, denn nichts ist abstoßender als das Schnurrbartdrehen gewisser Virtuosen, die damit zu imponiren glauben.

Nach der Gesangsscene zu urtheilen ist Hr. Kömpel ganz und gar Meister seines Instruments, sein Ton läßt nichts zu wünschen übrig, die Reinheit, das tiefe Gefühl seiner Vortragsweise und das spielende Ueberwinden der Schwierigkeiten sind außerordentlich. Es ist zu bedauern, daß Hr. Kömpel nicht eine andere Wahl getroffen hat, denn die Composition an und für sich bietet wenig Interessantes. Wie verlautet hat er die Absicht ein eigenes Concert zu geben und es wird dann möglich eingehender zu urtheilen.

Während die Hauptstadt Belgiens in einem musikalischen Marasmus dahinsiecht finden in einzelnen Provinzstädten Aufführungen statt, die ans Fabelhafte gränzen und die unglaublich wären, hätte man sie nicht mit eigenen Ohren vernommen. Um dem Leser ein Beispiel zu geben setze ich einfach das Programm eines Concerts her, das vor einiger Zeit in Lüttich stattfand: Trio in D von Beethoven, Romanze von Matiaue, Präludium von Bach, Quartett Nr. 9 von Beethoven, italienisches Concert von Bach und Quartett von Mendelssohn.

Die zwei Hauptvertreter dieser Musik waren Louis Brassin und Dupuis (Professor am Lütticher Conservatorium). Was Ersteren anbelangt so verweise ich den Leser auf dessen letzte Erfolge in Köln und finde es überflüssig noch etwas beizufügen. Dupuis als Geiger ist einer der Wenigen aus der französischen Schule, die überwiegend der klassischen Richtung folgen und darin Bedeutendes leisten.

---

**Oldenburg.** 5. März.

In den drei weitern Concerten der Hofcapelle wurden vom Orchester die Ouvertüren zu „Semiramis" von Catel, op. 115 (Namensfeier) von Beethoven, zur „Zauberflöte", zum „Wasserträger" und zu Marschner's „Vampyr"; eine Suite in D von J. S. Bach und die Symphonien Nr. 1 von Gade, eine in B-dur von Haydn und die vierte in D-moll von Schumann aufgeführt. Neu waren uns davon die Suite, die Ouvertüre von Marschner und Schumann's Symphonie. Die Suite erschien dem größeren Publikum noch zu fremdartig, um tieferen Eindruck machen zu können, erweckte aber doch Interesse und lebhaftes Verlangen nach öfterer Aufführung Bach'scher Musik; die Symphonie von Schumann gefiel allgemein. Die Ausführung sämmtlicher Werke war eine ganz vortreffliche, und finden die Leistungen des Orchesters unter Herrn Dietrich's einsichtiger und tüchtiger Leitung immer lebhaftere und allgemeinere Anerkennung. An Solovorträgen hörten wir das Violinconcert von Beethoven von Herrn Concertm. F. Engel, die „Gesangsscene" von Spohr von Herrn Kammermus. A. Krollmann und ein Celloconcert von dem Kammermus. Ebert componirt und vorgetragen; Herr Dr. Gunz aus Hannover sang eine Concertarie von Mozart und Lieder von Schubert, Schumann, Mendelssohn und Dessauer, und ein Fräulein Hoeken, eine junge Landsmännin, Arien aus dem „Messias" und aus „Figaro's Hochzeit" und ebenfalls verschiedene Lieder. Herr Dr. Gunz besuchte uns zum ersten Mal und gefiel auch hier außerordentlich, besonders im Vortrag der Lieder. — Eine Aufführung des Singvereins, welcher augenblicklich das „Weihnachts-Oratorium" studirt, brachte an Vorträgen des Chors „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, Schumann's „Zigeunerleben", ein „Wanderlied" von L. Meinardus und das „Vaterunser" von G. Jansen; außerdem Sologesang und ein Quintett von Mozart, vorgetragen von den Herren Franzen, F. Engel, C. Engel, Rösler und Ebert. Schubert's Composition gefiel nur bedingt, während das „Zigeunerleben" durch seine frische charakteristische Musik hinriß. Das „Wanderlied" von L. Meinardus, mit Begleitung von Blasinstrumenten, macht vielleicht auf zu große Mittel für seine Ausführung Anspruch, ist aber ein reiz- und stimmungsvolles Lied und fand allgemeinen Beifall. Das „Vaterunser" von Jansen, eine ansprechende, gut klingende Composition, kann einen Anspruch auf Neuheit der Erfindung, wie auf Tiefe oder Wärme der Empfindung nicht machen. — In den drei ersten Soireen für Kammermusik, von den Herren A. Dietrich (Pianoforte), F. und C. Engel (Violinen), F. Schmidt (Viola) und L. Ebert (Cello) veranstaltet, hörten wir Quartette in D und F (Nr. 3 und 7) von Beethoven, in G-moll op. 74 von Haydn, in Es-dur (Nr. 4) von Mozart, in E-moll von Mendelssohn und in C-dur (Manuscript) von A. Dietrich; ferner die Sonate in G op. 96 von Beethoven, eine Suite in B für Pianoforte von J. S. Bach, das Trio in F op. 6 von W. Bargiel und das Quintett in Es von R. Schumann. Das Trio von Bargiel, in dieser Zeitung früher schon eingehend besprochen, hat durch seine reiche

und bedeutende Erfindung bei großer Formsicherheit und Klarheit sehr gefallen und den Wunsch erregt, mehr von dem Componisten kennen zu lernen. Das Quartett von Dietrich hatte im Voraus die Musikfreunde in einige Spannung versetzt, weil der Componist sich durch seine anregende Persönlichkeit überhaupt wie durch seine Leistungen als Dirigent der Hofcapelle und des Singvereins bereits allseitige Achtung erworben hat und außer einem, im vorigen Winter aus dem Manuscript aufgeführten und sehr beifällig aufgenommenem Trio *) noch kein größeres Werk von ihm hier bekannt war. Obgleich es nach dem eine wahre Begeisterung erweckenden Quintett von Schumann keinen leichten Stand hatte, hat es doch alle Erwartungen befriedigt; alle Sätze fanden lebhaften Beifall, den das Werk auch in jeder Hinsicht verdient. Bei einer vollständigen Beherrschung des Technischen verräth es einen klaren, frischen Geist und eine leichte, originelle Erfindung. Am wirksamsten waren beim ersten Hören die beiden Mittelsätze, Andante und Scherzo, während der erste und letzte schon einer nähern Bekanntschaft bedürfen, um voll wirken zu können. — Die Ausführung der in diesen Soiréen vorgetragenen Werke kann man durchweg sehr befriedigend, oft sogar vorzüglich nennen. —

## Zeitungsschau.

S. B. In der letzten Nummer der N. Z. f. M. beklagt sich der Verfasser einer neuen Harmonielehre in Berlin, Herr Flod. Geyer, über eine ihm in denselben Blättern zu Theil gewordene Recension, und sagt, ein Dreiklang des f gis sei von ihm nicht aufgestellt worden, sondern der Terzquartaccord des f gis h. Wir bemerken hierzu, daß wenn der letztere in dieser Schreibart Geltung hat, auch der erstere gelten kann, und daß wenn jener in Geyers Buch steht, selbstverständlich auch dieser darin stehe, denn er ist ein Theil von jenem. Spaßhaft ist die Ausrede des Autors: „Meint vielleicht Herr K., daß es Accorde nicht geben kann, worin zu gleicher Zeit eine Erhöhung und eine Erniedrigung vorkommen, so erinnere ich nur an cis e g b, fis a c es u. s. f." Cis und b, fis und es gehören ja einer Tonart entschieden an! Herr Geyer möge aber doch die Tonart nennen, wo des und gis zugleich vorkommen! Wir halten es für grammatikalisch richtiger, des as zu schreiben; der Accord ist dann der Tonart F-moll angehörig und löst sich nach F-dur, wie sich ja Alles, was in Moll vorkommt, auf die gleichnamige Dur-Tonart beziehen läßt. Praktisch läßt sich das gis allerdings auch vertheidigen.

## Nachrichten.

Die Grazer „Tagespost" bringt folgendes Eingesendet: „In mehreren Blättern findet sich die Notiz, „daß Josefa Lange Mozart's Großnichte und die noch einzig lebende nächste Anverwandte des berühmten Tonheros sei". Diese Notiz sieht der Gefertigte dahin zu berichtigen sich veranlaßt, daß Josefa Lange wohl eine entferntere, nicht aber Bluts-, noch nächste und letzte Anverwandte des unsterblichen Meisters ist; denn diese ist meine mit mir in Graz lebende Gattin, Henriette Freiin v. Berchtold zu Sonnenburg, deren Vater der Sohn der leiblichen Schwester Mozart's war. Indem ich um die Aufnahme dieser Berichtigung in Ihr geschätztes Journal bitte, bin ich mit aller Hochachtung Dero ergebenster Franz Forschter, k. k. Militär-Verpflegsverwalter."

Im Aschermittwochs-Concert in Dresden kam Händel's „Alexandersfest" nach Mozart's Bearbeitung zur Aufführung.

Friedrich Grützmacher, Kammermusiker in Dessau, Vater der beiden Violoncellisten Friedrich und Leopold, starb am 1. März, 58 Jahre alt.

Die Verlagsfirma von Rieter-Biedermann in Winterthur ist am 1. März nach Leipzig übergesiedelt.

In einem der letzten Symphonie-Concerte in Königsberg wurde Gade's D-moll-Symphonie mit Pianoforte ausgeführt; die Clavierparthie spielte Herr Ad. Jensen.

Fr. Kiel's Requiem erscheint demnächst in Partitur, Stimmen und Clavierauszug bei C. F. Peters in Leipzig und Berlin.

*) Erscheint in nächster Zeit bei Cranz in Hamburg.

Bei Bartholf Senff in Leipzig sind erschienen: Drei Sonaten für Pianoforte von Karl Lührß.

Wien.

Die „Recensionen" brachten kürzlich folgende Mittheilung: Das Herabsetzen der Stimmgabel, welches in Frankreich und in vielen deutschen Städten sich als sehr ersprießlich erwiesen hat, scheint nach und nach auch in Wien eine anerkannte Nothwendigkeit geworden zu sein. Gleich bei seinem Regierungsantritt hat Direktor Salvi bei seiner Behörde die Sache angeregt. Jetzt hat die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, gestützt auf ein Gutachten ihrer beiden artistischen Direktoren und der Professoren des Conservatoriums, welche sich einstimmig für die Einführung der Pariser Stimmung aussprachen, eine dahin zielende Eingabe an das Staatsministerium gerichtet. Da dem Vernehmen nach der Armee-Capellmeister derselben Ansicht sein soll, und seine Stimme, auch abgesehen von unsern Verhältnissen, gewiß die gewichtigste sein wird, so dürfte einer entsprechenden Erledigung dieser Frage entgegengesehen werden.

(Einges.) Den Symphonieconcurs betreffend, welcher von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eröffnet wurde, erlaubt sich die gefertigte Direktion den P. T. Herren Tonsetzern, welche Werke eingesandt haben, Folgendes zur gefälligen Kenntniß zu bringen: In Folge der sehr bedeutenden Anzahl der eingesandten Werke (über dreißig) ist es den geehrten Herrn Preisrichtern nicht möglich gewesen, eine eingehende und gewissenhafte Prüfung in der vorausgesetzten kurzen Zeit vorzunehmen. Die Symphonien wurden daher vor Kurzem erst vom dritten Preisrichter remitirt. Da dieselben nun noch an die zwei andern versendet werden müssen, und die Jahreszeit schon bedeutend vorgerückt ist, so wird die öffentliche Aufführung der als relativ besten anerkannten Symphonie erst Anfangs der nächsten Concertsaison im Spätherbste stattfinden können.

Wien, am 19. März 1862.

Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde
des österreichischen Kaiserstaates.

## Curiosum.

In der Zeitschrift „Europa" wurde kürzlich gelegentlich des Referats über eine Biographie des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn mitgetheilt, derselbe habe von Kirnberger sich in die Geheimnisse der Musik einführen lassen wollen, seinen Mangel an Talent für diese Kunst aber sehr bald eingesehen, da er nicht im Stande gewesen sei, den Unterschied zwischen 3/4 und 6/8 Takt zu begreifen, obwohl Kirnberger sich alle Mühe gab, denselben durch Vorspielen begreiflich zu machen. Soll man es für möglich halten, daß zwei so grundgescheidte Leute über einen so leicht faßlichen Gegenstand sich nicht verständigen konnten? Freilich hätte Kirnberger besser gethan, statt das noch ungeübte Ohr seines Scholaren in Mitleid zu ziehen, vorläufig erst auf den Unterschied aufmerksam zu machen, welcher zwischen zweimal drei und dreimal zwei obwaltet. Moses Mendelssohn würde denn doch wohl drei Trochäen von zwei Daktylen haben unterscheiden können! —

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 22. März, Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianisten Winterberger.

Sonntag den 23. März, Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: 4. Philharmonisches Concert. — Abends halb 8 Uhr ebendaselbst Concert des Zithervirtuosen Umlauf.

Dienstag den 25. März, Mittags halb 1 Uhr im kleinen Redoutensaal: Concert der Orchestergesellschaft Euterpe. Abends 7 Uhr im Hofoperntheater zum Vortheil des Bürgerspitalsfonds unter der Leitung des Herrn Proch: „Paulus" von Mendelssohn (die Gesangsoli: Frau Peschka, Frl. Sulzer, dann die Herren Erl, Mayerhofer und Liebisch). — Um 7 Uhr Abends im großen Redoutensaal: Concert des akademischen (Studenten-) Gesangvereins. Abends 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Violinisten Dragomir Krancsewics (Schüler des Herrn Hellmesberger.)

### Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist durch ein leidiges Versehen bei dem Artikel „Zur genaueren Verständigung" die Unterschrift Carl van Bruyck weggeblieben.

## Briefkasten der Redaktion.

A. v. W. in B. In Betreff Ihres Antrages schreiben wir Ihnen in den nächsten Tagen Genaueres. — D. in B. Es ist Alles richtig eingelaufen und findet seine Verwendung. — N. in B. Gut. Aber dann eine schöne Recension! — M. in G. Geben Sie Sich mit Suchen keine weitere Mühe; es ist unmöglich, daß Sie das Gesuchte finden, weil es nicht existirt.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 13. Wien, 29. März 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Johannes Eccard.

Geistliche Lieder auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt. Nach den Königsberger Originalausgaben, beide von 1597 herausgegeben von G. W. Teschner. Zwei Theile. Partitur (mit Stimmen). Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

-d- Anziehend und hervorragend durch inneren Werth und äußere Ausstattung sind wir für vorliegendes schöne Werk dem Herausgeber wie der thätigen Verlagshandlung großen Dank schuldig, den wir durch dieses Bekenntniß gleich zu Anfang ausgedrückt haben möchten.

Die reichhaltige Sammlung umfaßt im ersten Hefte dreiundzwanzig, im zweiten neunundzwanzig fünfstimmige Meisterwerke evangelischen Kirchengesanges aus dessen Blüthezeit, die nun schon einer dreihundertjährigen Vergangenheit angehört. Aber wie das Wahre, Schöne und Gute das Vorrecht ewiger Jugend bei sich hat, so ist auch an den vorliegenden Chorsätzen jeglicher vernichtende Einfluß des Zeitlichen, Vergänglichen spurlos vorübergerauscht. Klingen auch aus jener wundersamen Harmonienwelt der Kirchentöne, aus jenem eigenthümlichen Kraftwesen des poetischen Ausdrucks und seiner musikalischen Deklamation ungewohnte Eindrücke wie aus einer versunkenen Zeit uns zuweilen fremdartig entgegen, so erquickt doch der Geist, aus welchem die tiefsinnigen und tiefempfundenen Melodien und ihre Behandlungsweise durch Eccard geboren sind, wie ein Trunk frischen Wassers aus der ewigen Quelle christlicher Kunstanschauung, und die Beobachtung tritt nahe zu uns heran, daß aus eben derselben Quelle alle unsere neuen und neuesten viel bewunderten Meister der Tonkunst geschöpft haben, heißen sie nun Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann oder wer sonst die Meisterwürde beanspruchen mag. In diesem Sinne zieht sich ein zusammenhängender Faden durch die ganze geschichtliche Entwickelungs-Kette echt deutscher Tonkunst, als welche nur in dem Boden des sittlich Wahren lebenskräftige Wurzeln treibt und in ihren Blüthen und Früchten den vom christlichen geläuterten Geist deutscher Volksthümlichkeit verherrlicht. Ob geistliche oder weltliche, vokale oder instrumentale Musik, gleichviel. So Vielen die Geschichte die Palme der Meisterschaft zuerkannt hat, sie haben allesammt in einem und demselben Sinne geschaffen. Ein einiger Urgrund der Schöpferkraft verbindet sie Alle und macht sie Alle gleichsam zu Söhnen eines Vaters, nämlich des christlich-deutschen Geistes. Dieser Geist, stärker als die Willkür wandelnder Moden in Dingen der Kunst und des Geschmacks, stößt Alles ab, was sich nicht willig von seinen Schwingen tragen läßt und der Forscher der Kunstgeschichte schreitet über Tausende von Gräbern, die kein Kranz und kein Stein ziert, um ihm Namen zu vergegenwärtigen, welche ihrer Zeit theuer, ja heilig, von der Mitwelt gefeiert, heute kaum noch dem fleißigen Sammler begegnen, wenn er die verstaubten Reliquien der Vorfahren aus vergessenen Winkeln hervorzieht und so glücklich ist, die vergilbten Schriftzüge eines ehemaligen Bewunderers der versunkenen Größe zu entziffern, um wenigstens den Namen derselben zu retten.

Eccard's Muse hat alle Drangsale schwieriger Zeitumstände sieghaft überdauert. Sein Name ist nie ganz in Vergessenheit gerathen. In ihm wohnte jener christlich-deutsche Geist. Und dessen Wesen ist es, das uns in jenen kleinen Chorsätzen freundlich und bekannt anheimelt. Wir fühlen seine Nähe, indem wir fragen, warum die Gegenwart ähnliche Stücke nicht hervorgebracht habe; ja wir begreifen kaum, daß dieselben ein so hohes dreihundertjähriges Alter haben, da sie doch wie moderne Musik klingen. Freilich wird diese Wirkung nur empfangen, wer in die Werkstatt des echten, christlich deutschen, kunstschöpferischen Geistes hineingeschaut hat. Aber ein solcher Hörer mag auch zu der Voraussetzung sich neigen, daß caeteris paribus die Möglichkeit, dergleichen zu produciren, an keine bestimmte Zeit geknüpft sei. Freilich hängt von dem „caeteris paribus", von den gleichen äußeren Bedingungen der Zeitverhältnisse und der von denselben getragenen Welt- und Lebensanschauung und ihrer tieferen Bedürfnisse viel ab für Streben und Gedeihen der Kunstpflege. Und insofern ist es immer hoch zu veranschlagen, wie die gedachten Umstände beschaffen waren, unter deren Einflüssen ein Künstler seine Schöpfungen hervorgebracht hat, daß er die Form, den Inhalt ihnen geben konnte oder mußte, wie sie als Ausdruck seines so gewordenen Bedürfens durch die Geschichte aufbewahrt werden. Und wenn wir uns die Zeitverhältnisse vergegenwärtigen, unter deren Influenz Eccard wirkte, so müssen wir wohl einräumen, daß sie seine persönliche Gemüthsrichtung und schöpferischen Drang besonders begünstigten, so daß man zweifeln möchte, ob er der Eccard, als den wir ihn schätzen, unter anderen weniger günstigen Bedingungen hätte werden mögen. Die Zeit des Entstehens und ersten Erscheinens der geistlichen Lieder (1597) sieht sich freilich in politischer Hinsicht keineswegs erfreulich an. Vielmehr lagerte sich über die durch Religionskämpfe entzweite Christenheit eine bange dumpfe Gährung, wie die Geschichte sie kaum noch einmal aufzuweisen haben dürfte. Das gegenseitige Mißtrauen der konfessionellen Parteien erreichte einen so zugespitzten Gipfel, daß nach Aussage eines Zeitgenossen fast jedes rauschende Blatt Anlaß zu Verdächtigungen und Gegenwirkungen gab. Dunkler und dunkler zog sich das Gewitter zusammen, welches 1618 — etwa 20 Jahre nach dem ersten Erscheinen der geistlichen Lieder Eccard's — mit vulkanischer Gewalt über Deutschland sich zu entladen begann und alle bestehenden Verhältnisse auf immer zu vernichten drohte. Erwägt man die Eindrücke, welche solche schwierige und erstickende Bedrängnisse, deren nähere Kenntniß wir voraussetzen können, auf die Genossen des gereinigten Bekenntnisses nothwendig gemacht haben werden, so scheint es freilich schwer begreiflich, wie unter solchen Verhältnissen die

evangelische Tonkunst und Poesie einen günstigen und fruchtbaren Boden für ihre Entfaltung gefunden haben könne. Allein ist diese Erscheinung obenhin betrachtet auch verwunderlich genug, so entbehrt sie doch eines erklärenden Grundes nicht. Und diesen suchen wir in einer psychologischen Erfahrung. Nämlich:

„Wenn die Kinder sind im Dunkeln
Wird beklommen ihr Gemüth,
Und um ihre Angst zu bannen,
Singen sie ein lautes Lied."

Dieser Vers, auf sehr persönliche Verhältnisse des Dichters (H. Heine) bezogen, möchte genügen, statt weiterer Erläuterung über die Möglichkeit der damaligen Blüthe der Kunst erhellendes Licht zu verbreiten. Doch verrathen schon die Denkmäler jener Phase der Kunstgeschichte selbst den innern Quell daraus sie geschöpft sind. Das Bitten und Schreien des geängsteten Gemüthes um Hilfe aus tiefer Noth; Lob, Ehr' und Preis beim Aufleuchten jedes Fünkleins neuer Hoffnungen; reumüthiges Schuldbekenntniß gegenüber den Leiden des Erlösers; Bitte um Behütung vor fremder Lehre; Ermannung zu ritterlichem Muth in der Kraft des heiligen Geistes — und all Das hergeleitet aus dem lebendigen auswirkenden Glauben und zurückbezogen auf die heiligen Gegenstände desselben: Das ist ungefähr der stets wiederkehrende und in unendlicher Mannigfaltigkeit ausgestattete Inhalt jener Erzeugnisse einer frommen, gottgelassenen Kunstübung unter den Einflüssen der Reformation und der von ihr bedingten Weltbewegung.

Eccard's Lebenszeit von 1553 (zwei Jahre vor dem Rücktritt Karl's V.) bis 1611 (wenige Jahre bevor die feindlichen Parteien sich kampfbereit gegenübertraten — Union 1608 und Liga 1609) umfaßt einen Zeitraum von 58 Jahren, und bezeichnet in dem Kampf der erregten Antagonisten jene gährende Ruhe, wie sie an schwülen Sommertagen schweren Unwettern ankündigend vorherzugehen pflegt. Solche Lebenszustände mit ihren Beziehungen auf Gegenstände allgemein erregten Antheils sind an sich schon hinreichend geeignet, Stimmungen hervorzubringen, die jedes Gemüth in Bewegung setzen und künstlerisch angelegte Naturells nothwendig befruchten. Zwischen jenen schwankenden ängstlichen Zuständen der Wirklichkeit und denjenigen des erwünschten Andersseins erhebt sich ein Widerstreit, der sich wie ein leiblicher Krankheitsstoff in die Seele drängt. Indem nun diese denselben auszuscheiden trachtet, schafft sie sich das Reich der Kunst, in welchem, wie in einem neuen Leben begeisteter Organismen, Idee und Wirklichkeit sich harmonisch verschmelzend ihre Versöhnung finden.

Im Vorstehenden ist der weltgeschichtliche Zeitraum bezeichnet, der mit Eccard's Leben und Wirken zusammentrifft, dasselbe durch die bewegenden Objekte des Interesse's wesentlich begünstigt und den in unserem Werke aufgerollten anziehenden und fesselnden Tonbildern als ziemlich düstere Folie sich unterstellt.

Wir haben unsere Betrachtung auf das Gebiet der Geschichte gelenkt, weil die Sammlung, auf welche die Aufmerksamkeit gezogen worden, nach dem Verhältnisse ihres Werthes viel zu wenig geschätzt wird. Nur wenige Forscher kennen sie. Unter den Musikern sind Viele, welche von Eccard zwar gehört haben, aber doch nicht mehr als seinen Namen. Und doch gehört Eccard zu der engeren Zahl unserer „großen" Meister der Kunst. Sein Name bezeichnet den Gipfelpunkt eines der bewegtesten Zeitalter der Geschichte auf dem Gebiete der jüngsten und lebensfähigsten, wie an Denkmälern rascher Entwicklung überreichen Seite des menschlichen Geistes, namentlich des deutschen, nämlich auf dem Gebiete musikalischer Schöpferkraft.

Aus diesen Gründen hält Referent es auch für Pflicht, nunmehr die Entwicklungsstufe, auf welcher sich derzeit die Tonkunst befand, ins Auge zu fassen.

Die Tonkunst ist die unmittelbarste schöne Ausdrucksform aller Bewegungen der menschlichen Seele, sofern diese sich als einzelne untheilbare („individuelle") selbst weiß, und in dieser Freiheit ihr Anderssein erkennt. Die Geschichte der Tonkunst steht deshalb mit der Entwicklung des menschlichen Geistes in kausalem Zusammenhang, sie ist nur eine bestimmte Seite der Geschichte des menschlichen Geistes. Die scharfsinnigen und geschickten Chinesen z. B. haben, eingeengt von der Mauer eines festgeschlossenen Kreises unantastbarer Vorurtheile und Anschauungen, keine entwickelte musikalische Kunst aus sich hervorgebracht. Eben so wenig hat das heidnische Alterthum, welches für das eigentliche Individualleben der Seele kein Verständniß hatte, uns bemerkenswerthe und glaubwürdige Denkmäler hinterlassen, die als Beweise dienen könnten, daß die musikalische Kunst unter jenen Einflüssen sich je bis zur Höhe harmonischer Ausdrucksfähigkeit erhoben hätte. Die Harmonie ist vielmehr ausschließliches Eigenthum der christlichen Welt, aus deren Anschauungsweise des Verhältnisses der einzelnen Seele zum Schöpfer und zu sich selbst mit innerer Nothwendigkeit hervorgegangen.

Mit der Harmonie beginnt erst die musikalische Kunst ihr eigentliches Wesen zu entfalten; von hier aus kann auch erst die geschichtliche Darstellung ihre Wanderung beginnen. Mit dem Begriff des Grundtons einer einheitlichen naturgesetzlich gegliederten und in dieser Gliederung erkannten Tonreihe ist das Gebiet der Harmonie betreten, möge diese sich auch lange Zeit hindurch auf ungenügende, mehr geahnte als bewußte Anfänge in der praktischen Kunstübung beschränken. Wir setzen deshalb die früheste Zeit der langsamen Entwicklung des harmonischen Begriffs als erste Periode der Geschichte christlicher Tonkunst, und nennen sie der Kürze wegen die Periode der Harmonie. (Etwa bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts.)

Gegen das Ende dieser frühesten Kunstblüthe, welche sich unter dem Schutz der Kirche und in ihrem ausschließlichen Dienst bis zu sehr deutlich vorgezeichneten Grenzlinien nur eingeschränkter Entfaltung erfreuen konnte, bildete sich eine Art musikalischer Ornamentik, ein inhaltleeres Schnörkelwesen kontrapunktischer Industrie aus, das sich von außen an die dermaligen Tonwerke ansetzte, weil die Kunst in ihrer freien Entwicklung aus dem Innersten ihres Wesens heraus gesetzlich gehemmt und überwacht war. Der erwachsende Luxus jener Zeit, da die Kirche und geistlichen Höfe sich mehr und mehr bereicherten, begünstigte die Geschmacksrichtung, welche dem äußerlichen Schmuck der heiligen keuschen Kunst der Kirche bereitwillig Vorschub leistete. War diese Richtung als ein Verfall der heiligen Kirchenmusik zu betrachten, so barg sie gleichwohl die Keime einer neuen Blüthe in ihren wunderlichen Tonwebereien.

Diese neue Entfaltung geht hervor aus dem erwachten Geiste der in harmonischer Einheit sich mit Freiheit bewegenden „Stimmen." Wir bezeichnen dieselbe als zweite Periode, als die Periode des freien Kontrapunkts. —

Der inhaltliche Stoff, an welchen diese Bestrebungen der Stylentfaltung anknüpften, stellt sich während der ersten Periode im gregorianischen, während der zweiten im evangelischen Kirchengesang dar. Nicht als ob sich die Kunstübung ausschließlich auf diese heiligen Gegenstände beschränkt hätte; es ist ja vielmehr bekannt genug, daß auch in außerkirchlichen Lebenskreisen, an Höfen und in Werkstätten, bei Tanz, Jagd und Gelagen, Musik ihre Schwingen geregt habe: aber diese Regungen erwachten Kunstsinnes liegen zu weit von unserem Weg ab, unser Interesse wird lediglich von jener bewußteren Kunstpflege gefesselt, die sich an die höchsten und heiligsten Besitzthümer des menschlichen Geistes anlehnte. Deshalb beschränken wir unsere Erörterungen auf die heilige Tonkunst und vergegenwärtigen uns den Zustand derselben während der ersten Periode; um für die wesentliche Erweite-

rung und Bereicherung der Kunst des evangelischen Kirchengesangs, namentlich der geistlichen Lieder Eccard's den rechten Maßstab der Beurtheilung zu gewinnen.

Der Begriff des gregorianischen Kirchengesangs befaßt den musikalischen Theil der vom Papst Gregor I. geordneten, erweiterten und abgegrenzten Liturgie der älteren Kirche. Eine dem Kreislauf der kirchlichen Feste entsprechende alljährlich wiederkehrende Reihenfolge von Psalmen, Sprüchen der heiligen Schrift und frommen Liedern (Hymnen) stellt die Liturgie dar. Unter einem Chor, celebrirenden Priestern und der Gemeinde vertheilte sich vorschriftsmäßig der gesangliche Theil derselben. Damit aber das flüchtige, erregende Wesen der Töne nicht zu einem leeren Zerstreuungsmittel herabsinke, in's Willkürliche verfalle, und so der Weihe gottesdienstlicher Würde etwa entgegenzuwirken Gefahr drohe, so bestimmte Gregor acht Tonreihen (vier authentische, vier plagalische) und eine neunte, den Pilgerton (tonus peregrinus) als melodische Grundformen (Tropen, Typen), innerhalb deren die einzelnen Stücke der Liturgie (namentlich die Psalmverse) sich bewegen und gesanglich abbeugen, abschließen sollten *). Geheimnißvoll unter einander verknüpft wurden diese melodischen Grundformen in mystisch-symbolischer Bedeutung auf den Inhalt der einzelnen Stücke der Liturgie bezogen. In strenggesetzliche Ordnung geschränkt, die jede wesentliche Erweiterung ausschloß und von der Kirche treu festgehalten und eifersüchtig überwacht wurde, nahm die Tonkunst einen der Baukunst verwandten Charakter an und schien für alle Zeiten an die Räume ihrer Tempel gebunden zu sein. — Die vereinzelten Tonbilder gruppirten sich um einen einheitlichen Mittelpunkt, um die größte Thatsache der Weltgeschichte, die Erlösung der Menschheit. Dadurch traten sie aus ihrer Vereinzelung heraus und bildeten in ihrer Beziehung auf jenen Mittelpunkt gleichsam ein einziges großes Kunstwerk, welches eben auch nur in seinem Zusammenhang als vielgliedriges Ganzes, als größte cyklische Kunstform gewürdigt werden mag. Denn so trat das Einzelne einst dem Hörer entgegen, im Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Kirche, von dieser geheiligt und an den Festen im Kreislauf des Jahres immer wieder zur Erscheinung gebracht. Das Kunstwerk hatte eine Heimath, der Hörer eine Vermittelung nicht sowohl seines Verständnisses als seiner Erbauung. Diese suchte er in der Kirche, nicht wie wir, einen musikalischen Kunstgenuß.

Ueberhaupt paßt der Maßstab der Beurtheilung, mit welchem wir musikalische Kundgebungen zu bemessen pflegen, in keiner Weise auf den gregorianischen Kirchengesang. Um bei seiner formalen Seite stehen zu bleiben, so beschränkt diese sich viele Jahrhunderte hindurch ausschließlich auf einheitliche Grundformen der Melodie. Von harmonischer Einheit der Chorsätze unseren modernen Begriffen gemäß ist in jener langen Zeit keine Spur aufzufinden. Da die Tonarten selbst noch von Theoretikern des 16. Jahrhunderts als bloße melodische Leitfäden, nicht als einheitliche Grundformen der harmonischen Bewegung (Modulation) aufgefaßt wurden, so darf es uns nicht wundern, daß Ausweichungen in einzelnen Stimmen möglich waren, ohne auf die übrigen einen bedingenden Einfluß zu üben. Der Chorgesang und mit ihm die Harmonie bestand in einer gleichzeitig gesungenen Anzahl mehrerer einzelner selbständiger Melodien. Das Gesetz, welches den harmonischen Zusammenklang derselben regelte, war ein negatives: es durften nämlich keine Dissonanzen, von deren Wesen man sehr beengte Ansichten hatte, zusammentreffen. Der eingeschränkte Umfang der so zusammenerklingenden Melodien überstieg selten den der reinen Quint, noch seltener den der Octave und macht deshalb die Möglichkeit jener Tongefüge begreiflich, zumal dieselben an die Symmetrie des Taktes nicht gebunden waren. So viel mag genügen, um eine flüchtige Anschauung des Kunstzustandes der frühesten harmonischen Versuche und Auffassungen zu vermitteln. Erst als betriebsame, spekulative Niederländer (Okenheim, Hobrecht, Josquin des Près, Willaert u. A. m.) es wagten, die tausendjährige kirchliche Satzung ihren Kunstbestrebungen unterzuordnen, gewann eine tiefere Erfassung der Tonart, welche im 16. Jahrhundert als Geist der Harmonie ein neues wunderbares Leben im Kirchentone offenbarte, im verhältnißmäßig raschen Vordringen, getragen von einer großen erregenden inhaltvollen Zeit mehr und mehr Boden und endlich das Vorrecht des fait accompli.

(Schluß folgt.)

*) Näheres über diesen Gegenstand lese man bei C. v. Winterfeld, Joh. Gabrieli u. a. a. O. m.

---

## Recensionen.

### Albert Dietrich.

Sechs Lieder von M. Bernays, Op. 11. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Fünf Lieder von Göthe, Op. 12. Derselbe Verlag.

Sechs Lieder für eine tiefe Singstimme, Op. 13. Cöln, Schloß.

x. Albert Dietrich hat sich dem musikalischen Publikum schon durch mancherlei verschiedenen Gebieten angehörige Leistungen als einen der begabteren unter Schumann's Nachfolgern bekannt gemacht. Seine früheren Lieder, vor Allen die tief poetische Behandlung der Geibel'schen Balladen vom Pagen und der Königstochter, seine Clavierstücke, sein großes Es-dur-Trio, alle geben Zeugniß von einer nicht gewöhnlichen Erfindungsgabe, einer warmen und wahren Empfindung und das letzte insbesondere auch von tüchtiger Durchbildung in contrapunktischer Technik. Und verläugnet auch der Componist im Ganzen nicht das große Vorbild, so wird doch der schärfer Aufmerkende in manchen Zügen, harmonischen wie melodischen Wendungen, besonders wo ein weiches und inniges Gefühl ausgedrückt werden soll, das dem Componisten Individuelle nicht verkennen, er wird fühlen, daß derselbe nicht zu denen gehört, die nach festen Regeln wohlklingend schreiben, sondern daß sein Gemüth in seinen Tönen lebt. Hofften wir nun immer, daß Dietrichs vorherrschend lyrische Begabung sich auch einmal in größeren Formen zeigen werde; so fanden wir in dieser Hoffnung eine Erklärung dafür, daß wir seit langer Zeit nichts Neues von ihm zu Gesicht bekommen hatten. Denn in nahezu 7 Jahren sind obige drei Liederhefte das einzige, was der Componist veröffentlicht hat; sicherlich nicht das einzige was er geschaffen; dafür bieten uns eben jene Lieder und die ganze Richtung Dietrich's sichere Bürgschaft.

Die Lieder Op. 11 sind schon 1859 erschienen und auch in dieser Zeitung angezeigt worden. Sie sind ohne Ausnahme durch Einfachheit und Wahrheit, Maßhaltung in Mitteln und Sangbarkeit ausgezeichnet. Besonders lieb sind uns Nr. 2 und Nr. 6 geworden; das erste, ein Frühlingslied (A-dur) veranschaulicht in seiner einfachen rührenden Melodie und in anmuthigen harmonischen Gängen der Begleitung so recht den innig freudigen Sinn, mit welchem sinnige Gemüther das Kommen des Frühlings begrüßen. In Nr. 6 (Zauberbann, F-dur), dessen Worte die berückende Wirkung des Anblicks schöner Augen etwas zu sinnlich schildern, drückt die Musik die verhaltene Glut der Leidenschaft, die ihrer fast nicht mächtig bleibt, mit einfachen Mitteln sehr treffend aus. Sehr innig ist auch Nr. 1 (Einzug Es-dur); ernste Stimmung drückt Nr. 3 (an die Nacht, As-dur) aus, welches nur durch dreimalige Wiederholung der Melodie, ungeachtet des Wechsels von As-dur und F-moll etwas monoton wird. Weniger gelungen scheint uns Nr. 4 (das Mädchen spricht, G-moll), welches einen mehr dramatischen Charakter, freilich durchaus in streng musikalischer Form, erstrebt; für die auszudrückende unruhige Leidenschaft sind die melodischen Figuren doch nicht energisch und prägnant genug, der Ausdruck bleibt ein wehmüthig schwärmerischer. Auch der Schluß, wo bei der Vision des Mädchens die Durtonart eintritt, wirkt nicht der Intention des

Componisten gemäß; da die Melodie schon an sich weich und milde ist, so wird der beabsichtigte Contrast nicht erzielt. Das Sommerlied Nr. 5 (Es-dur) ist wohl frisch und lebhaft, doch wird dieser Eindruck durch den Hang des Componisten zu einer gewissen Weichheit sehr gedämpft; ganz unbefangene Heiterkeit scheinen so wenig wie Energie und Pathos ihm homogene Empfindungen zu sein. Im Ganzen aber sehen wir ihn mit voller Herrschaft über seine Mittel schaffen; der Bau der Melodie ist sicher und ebenmäßig; die Harmonien angemessen und dabei voll und reich, in ihnen zeigt sich freilich am meisten Schumann'sche Einwirkung. Dabei sehen wir denn nach einer anderen Seite hin ein Streben, im Gegensatz zu Schumann einfache Mittel anzuwenden und hier und da sogar zu einer strophenmäßigen Behandlung zurückzukehren.

Dieses Streben wird nun in den beiden folgenden Heften festgehalten und wie uns scheint zum Nachtheil des vollen Eindrucks zu einem Extrem getrieben, welches der Natur des Componisten widerspricht. Wir sehen ihn sogar mit Absicht den alten Formen des Volksliedes sich nähern und auf individuellen Ausdruck des Einzelnen gänzlich verzichten. Wollen wir nun auch im Princip gegen eine einfache, volksmäßige Behandlung des Liedes nichts erinnern, so müssen wir doch zwei Dinge hier nachdrücklich hervorheben. Jeder fühlt und kennt den großen Unterschied dessen, was die Musik beim einfachen Volkslied bedeutet, von dem was sie im Kunstlied zu erreichen strebt. Da sich in Jenem die Melodie dem Rhythmus der Worte genau anschließt, in den einfachsten Tonfolgen und harmonischen Gängen sich bewegt, und dieselbe Melodie für Strophen verschiedenen Inhalts bestimmt ist, so kann von einem Ausdruck des Einzelnen durch die Töne nicht die Rede sein; Wort und Rhythmus sollen vor Allem klingen, den Ausdruck des Einzelnen, soweit es möglich ist, giebt der Sänger hinzu. Unsere musikalische Kunstlyrik will aber die Empfindung auch in ihren feineren Schattirungen ausdrücken, wie sie die Aufeinanderfolge der Textesworte in reichem Wechsel hervorruft, und in diesem Streben haben unsere großen Meister von Mozart bis auf Schumann eine Macht der Musik offenbart, auf welche das singende Volk aus sich nie gekommen sein würde; und ihre Meisterschaft hat diesen reichen Wechsel im Ausdruck wohl mit der Einheit musikalischer Form in Einklang zu bringen gewußt, im Gegensatz zu den Musikern der Zukunft, welche in dem Bestreben das einzelne Wort (nicht die einzelne Empfindung) auszudrücken, alle Gesetze musikalischer Form über den Haufen werfen. Bei aller Achtung vor der Bedeutung der Volksmusik können wir schwer glauben, daß ein Musiker wie Dietrich die kunstmäßige Behandlung des Liedes, die auch sein und seines Meisters eigenstes Element ist, jener nachsetzen wollte. Und das führt uns auf den zweiten Punkt. Wir können uns wohl denken, daß ein Componist, der beide Gattungen in ihrem Werth schätzt und anerkennt, aus äußeren oder inneren Gründen, wegen der Bestimmung der Lieder für einen bestimmten Vortragenden oder wegen eigener Neigung und Anlage zu der ersten Behandlung greift. Aber auch solche Gründe treffen hier nicht zu; die Lieder sind nicht etwa, wie Schumann's Kinderlieder, für ungeübtere, sondern für ein allgemeines Publikum geschrieben; und Dietrich's Natur, soweit ihn seine bisherigen Produktionen charakterisiren, fordert durchaus nicht zu jener Art der Behandlung auf, sie ist eine durchaus subjective, allen seinen Erzeugnissen ist etwas von seinem eigenen Empfinden beigemischt, und er gehört zu denen, deren Werke bei uns **zunächst** nicht objective Befriedigung, sondern wesentlich auch Interesse für die Auffassung des Künstlers erwecken. Wir müssen daher sein Bestreben, einfach und volksmäßig zu schreiben, in dieser Ausdehnung für ein verfehltes ansehen, und jedes der Lieder, welche dasselbe zeigen, beweist die Wahrheit unserer Meinung; trotz der erkünstelten Einfachheit sind sie in Melodie oder Harmonie durchaus subjectiv und dichterisch, und wo dies nicht ist, da geht alle bestimmte Färbung verloren.

In dem Hefte Op. 12 sind die drei ersten Lieder jenem Streben verfallen; in Nr. 1 (März, D-moll) ist ein dreistrophiges Gedicht mit einer etwas matten und einförmigen Melodie versehen, die uns durch den Schluß in D-dur nicht versöhnt hat. Nr. 2 und 3 („Frühling übers Jahr," und „War schöner als der schönste Tag"), sind lebhafter und frischer, aber Originalität können wir auch ihnen nicht zuerkennen. Erst bei Nr. 4 (Dämmerung senkt sich von oben) tritt uns Dietrich wieder selbst gegenüber; das von Göthe mit sinnlichster Anschaulichkeit uns vorgeführte düstere Bild wird hier in seinem innersten Kern erfaßt und mit großer Wahrheit musikalisch ausgedrückt. Besonders ergreifend ist der Moment, wo das Aufgehen des Mondes angekündigt wird; auch bereitet am Schluß die Modulation von D nach Es die Abkehr vom äußeren Anblick ins Innere des Herzens sehr glücklich vor. Das letzte Lied, „Im Sommer" (C-dur) rechnen wir ebenfalls zu den glücklichsten Eingebungen des Componisten; ist auch eine Stelle etwas stark Mendelssohn'sch, so trägt doch das Ganze einen einheitlichen, anmuthig-heiteren Charakter, der seinen Höhepunkt am Schluß jeder Strophe erreicht, wo auf dem ausgehaltenen C der Stimme die Begleitung noch einmal recht ausholt, als sei das Wort nicht genügend das Entzücken auszudrücken. — Uebrigens hat sich der Componist schon durch die Auswahl dieser weniger bekannten und theilweise vielleicht noch nie componirten Gedichte ein wesentliches Verdienst erworben. —

In dem Hefte Op. 13 haben auch die meisten Lieder unter jenem verfehlten Streben gelitten; denn da auch in ihnen Melodie und Harmonie durchaus nicht volksmäßig, sondern wesentlich Dietrich'sch sind, so bringt die strophenweise Behandlung einen schwer zu lösenden Widerspruch hinein. Als das bedeutendste heben wir Nr. 3 (Glocken zur See, nach dem Englischen von F. Hemans) hervor, worin das grausige Bild nächtlicher Seefahrt mit gellendem Strandgeläute, mit glücklicher Malerei und kräftiger Melodie ausgedrückt wird; die letzte Strophe, worin eine Anwendung des Bildes auf's Menschenleben gemacht wird, hätte vielleicht zu anderer Behandlung aufgefordert. Auch Nr. 1 (Fern, ach fern, D-moll) spricht in seiner innig schmerzlichen Melodie recht zum Herzen, aber auch hier hätte der gesteigerte poetische Ausdruck der letzten Strophen die Musik zu höherem Schwung mitziehen müssen. Melodisch wie harmonisch sehr reizend ist Nr. 2, das Uhland'sche „Will ruhen unter den Bäumen", nur scheint die weich-ernste Stimmung nicht zu den Worten zu passen. Die drei letzten (Gute Nacht, Treulieb ist nimmer weit v. Tieck, Ach Gott wie weh thut scheiden, aus des Knaben Wunderhorn) bieten, bei mancherlei interessanten Einzelheiten, des Neuen gar wenig, die Einfachheit derselben erscheint nicht natürlich, besonders schien uns die fast choralartige Behandlung des letzten Liedes nicht zu Dietrich's sonstiger Art zu passen. — Trotz dieser kleinen Ausstellungen wiederholen wir jedoch unsere Freude darüber, daß Dietrich's Productivität noch reiche und anmuthige Blüthen treibt und schließen mit dem Wunsche, daß Reflexion, welche dem Künstler immer nöthig und nützlich ist, ihn nicht dahin bringe, sein innerstes Wesen zu verläugnen. Seine Individualität als Künstler ist eine so ansprechende und liebenswürdige, daß er es nicht zu scheuen hat, mit derselben ganz und ohne Rückhalt hervorzutreten.

---

**A. Reißmann „Chorgesangschule" (Leipzig, bei Fr. Hofmeister).**

C-x. Wenn wir zum Studium oder nur zur Lesung irgend welchen Werkes schreiten, so tritt uns vor Allem sein Titel, seine Ueberschrift präoccupirend in den Vordergrund. Finden wir erfüllt, was dieser aussagt, so fühlen wir uns — unser Interesse an dem Gegenstande selbstverständlich vorausgesetzt — befriedigt. Ist dieses nicht der Fall, so fragt sich's zweitens: Hat das Werk an sich, will sagen: abgesehen von seiner durch den Namen angedeuteten Intention, eine geistige Bedeutung oder nicht? Und mit der Bejahung dieser letzteren Frage tritt der Titel in den Hintergrund.

Zu diesem kleinen Barwort fühlten wir uns angeregt durch Lesung odigen Werks, das wir vorerst in so ferne prüfen wollen, als wir fragen:

Ist sein Inhalt seinem Namen entsprechend? und gleich vorgreifend die entschiedene Antwort geben müssen: Nein!

„Chorgesangschule“! Wir setzen — um gleich in medias res zu gehen — gar nicht einmal einen Chor in der vom Vf. angedeuteten Ausdehnung, als „beruhend auf freiwilliger Vereinigung einer Anzahl Sänger“ — in welchem Falle wohl nicht minder bei der vom Autor vorgezeichneten Methode ein „Entfremden des Schülers“ (s. das Barwort „an alle Dirigenten von Gesangvereinen“) Platz greifen möchte, wie bei den dort citirten „Häser'schen Treffübungen“ und „J. Becker'schen Coloraturstudien.“ Wir setzen vielmehr einen, durch äußere oder innere (pecuniäre oder disciplinarische) Mittel zusammengehaltenen und zu einem festen, stehenden organisirten Körper, wie beispielsweise den Thomanerchor in Leipzig, den Domchor in Berlin, nach Reißmann's Vorgang einen Chor gemischter Stimmen. Und fragen dann: Wenn schan der Autor selbst das jedem Sänger so nöthige „Elementare in der Musik“ voraussetzt (S. 5) eigentliche Treffübungen aber als „unzweckmäßig, undankbar und geistestödtend“ abzuweisen für gut findet, wie will er dann die Lehre vom Stimmorganismus und dessen Functionen; von den Stimmregistern, deren Ausgleichung und Verschmelzung; von der Athemführung (ästhetischen Athem ausgenommen, und der kommt beim Chorgesang nur sehr allgemein in Frage); von der Aussprache der Vocale und Diphtongen (die nicht minder schwierigen Consonanten fehlen gänzlich); ja von der Abhilfe sogar einzelner Naturfehler einem gemischten Chor en masse anders, als blos theoretisirend beibringen? Und selbst dann — muß er den Chor nicht scheiden (wie er's zum Theil in seinen Uebungen auch thut) in Männer- und Weiberstimmen, in Stimmen von Kindern und Erwachsenen, wieder in Sopran und Alt, Tenor (ad vocem: Falsett) und Baß, ja in so viele Abstufungen, als verschiedene Stimm-Organismen, mehr oder weniger zu Naturfehlern geneigte Individualitäten vorhanden sind? — Wo aber bleibt da das Chor-Ganze? Scheiden wir indessen einmal: warum nicht lieber gleich das Gleichgefügte trennen, und Individualitäten entweder, oder wenigstens Klanggruppen (bis zu ihrer Befähigung für den Chorgesang) vereinzelt unterrichten? warum nicht lieber consequent und ehrlich sagen: Auch diese, die den Chorsängern nothwendige Stimmbildung (Anschlag des Tonstrahls, Ton-Ansatz, Athemführung, Registerausgleichung, annähernde Befähigung zur Coloratur) setzen wir nicht minder wie die Bildung des Gehörs für Reinheit und für's Treffen — als abgemacht voraus!? Wir setzen sie nicht nur voraus, wir müssen dies. Das Treffen (avista singen) selbst die mehr oder weniger perlende Coloratur läßt sich allenfalls durch praktische Uebung auch im Chorgesang erlernen. Stimmbildung nimmer. Die muß abgethan sein. Was im Chor erlernt wird und erlernt werden soll, ist: Reinheit der Intonation und Tonhalten; präciser An- und Einsatz; richtige rhythmische und declamatorische Accentuation; deutliche Aussprache (nicht das Können, sondern die Eingewöhnung auch beim Massengesang) aller Consonanten und dem jeweiligen Musiksatze gemäße Färbung der Vocale; endlich alles zum Dynamischen (und davon ist im ganzen Buche kaum die Rede) Gehörige. Und dazu bedarf es allerdings varnehmlich des vom Vf. unter dem Artikel „Disciplin“ Gesagten. — Alles Andere aber, wie bemerkt, muß — abgethan sein, aber nebenbei (individuell) erlernt, richtiger nachgeholt werden. So unsere Meinung.

Dies das Thearetische der Sache. Und nun zu den Studien, Uebungen und Beispielen, welche der Verf. statt der bisherigen, „die in der Regel als ganz unbrauchbar“ sich erwiesen, uns im ersten Theil (23 der Zahl nach) vorführt zum Zweck, den Schüler zu befähigen, daß ihm recht bald „ein Blick in das Allerheiligste“ vergönnt werde, statt ihn „Manate lang in den Vorhöfen der Kunst herumtummeln zu lassen.“ „Ich schrieb“ — sagt unser Autor im Vorwort (S. 1) — „Chorstudien zum großen Theil in Farm van Musikstücken, die sich, abgesehen von ihrem Werth, über welchen mir kein Urtheil zusteht, für Kirche und Concertsaal eignen. Indem ich hiermit den Umständen, unter welchen die meisten Chorvereine bestehen, nothwendige Concessionen mache, führe ich den Schüler mitten hinein in „Musik“, so daß er all das, unter dem Begriff „Vorstudien“ zusammenzufassende eben nur als Mittel zum Zweck erkennen und verwenden lernt.“

Es thut uns leid, den Vf., den wir bereits aus anderen Werken schätzen lernten, und auch aus dieses Werkes zweitem Theil genügend schätzen lernen werden, hier so gänzlich in der Irre wandeln zu sehen Wie? Studien in Form von Musikstücken? Für Kirche und Concertsaal? mitten hinein uns führend in Musik? Studien, in denen jeder Takt fast ein Verräther wird an des Vf.'s eigenen musikalisch-grammatischen, ja musikalisch-logischen Studien?! Voll schlimmer Fehler gegen die reine Harmonie! Wohin wir schauen: verbotene Parallelen (II, VII, XVI, XVII) übelklingende Terzverdoppelungen (IX), unmativirte Accordfalgen (XXI, XXIII), mißliebige Querstände (IX)! Zeugend von ungeschicktem Satz und ungeschickter Stimmführung, gezwängter Modulation, holperiger Syncopatur (IV, V, VI, VIII, IX, XVIII, XIX); ja — was beim Aesthetiker noch mehr verwunderswerth — consequenz-widriger Deklamation (Halleluja! XI), kurz, dilettantenhaft im hohen Grade! — Wie? wußte der Vf. nicht so gut wie wir, als er das schrieb, daß in der Kunst „ein gutes Wollen“ nicht genügt, daß es hier gilt, nicht Einiges, nein Viel gelernt haben, und „etwas können“!? Gab es denn nicht der Werke zur Genüge, graßer, schöner und zur Auswahl passender, denen er seine Studien entnehmen konnte? Statt seiner größtentheils armen, nüchternen Sequenzen (I, II, XVI, XVIII)! Aber es ist leider nicht das erste Mal (wir gedenken Riehl's und seiner „Hausmusik“), daß wir bei einem geistreichen Manne, wo es auf eigene künstlerische Leistung ankammt, das Urtheil plötzlich stocken finden.

Was aber bleibt dem Buch, wenn es nicht erfüllt, was es erfüllen will? Eine „Chargesangschule“ zu sein in des Vf.'s Sinne? Das eben war's was wir in zweiter Linie zu betrachten uns vornahmen, vielmehr jetzt in erste Linie stellen.

Was uns bleibt? — Außer einigen im ersten Theile sich findenden, nur andeutenden zwar, aber anregenden Winken über „Organisation des Chors“ im Allgemeinen (S. 2) und vorzüglich dessen „Disciplin“ (S. 3) der ganze zweite Theil, enthaltend zwei der schönsten und trefflichsten, nur kurzen, aber bündigen Abhandlungen (das „Barwort“ eingeschlossen) über das „Wesen der Vocalmusik“ und „die Charfarmen,“ welche letztere der Vf. varläufig — denn er scheint am Schlusse (S. 20) auf eine Fortsetzung (sehr willkommen!) hinzudeuten — scheidet in I. Chorlied, a. Volkslied, b. Kunstlied; II. Charal (nebst Choralfiguration); III. Hymnus; IV. Nachahmungsformen (Canon, Fuge), nebst 15 schätzenswerthen Beispielen (Beiträgen) zur Gesangsliteratur, größtentheils van fremden, anerkannten Meistern (Volkslied, Mendelssohn, Prätorius, Eccard, Paläſtrina, Bach, Gluck, Schneider), zweien vom Autar selbst.

Wie wenn das Ganze — so lautet unser Barschlag — einen anderen Titel erhielte, beispielsweise: „Der Chorgesang, sein Wesen, seine Farmen,“ und zugleich, nach Ausscheidung alles dessen, was der Vf. etwa (wir nehmen's an) mit uns als überflüssig erkannt hätte, auch — ein anderes Format. Beides, damit es eine seiner würdige Ausbreitung im Publikum erführe. Der Name: „Chorgesangschule“ — ganz abgesehen van seinem (oben erörterten) Inhalt — zieht nur Jene an, die sich speciell als Lehrer Dirigenten u. s. w. mit diesem Zweig der Literatur beschäftigen. Das Format — unpraktisch für den Handgebrauch, zugleich nach Stuben- oder Klosterlehre schmeckend — schreckt eine Menge heutiger Leser ab, welche gewohnt sind, eher mit Duodez- zum mindesten Octav-Format, als Folio sich abzugeben, damit aber nicht immer zugleich die schlechtesten, unempfänglichsten und unwissenschaftlichsten Leser sind.

Und somit würde es uns freuen, das obige Werk Reißmann's recht bald — wo möglich noch durch neue Forschungen und demgemäße Aufsätze vervollständigt — in veränderter Gestalt wieder zu erblicken.

## Locales.

(Letztes philharmonisches Concert. Euterpe. Paulus. Akademischer Gesangverein. Winterberger. Krancsewics).

S. B. Bei der Masse von Concerten, welche sich in der letzten Woche zusammengedrängt haben, müssen wir uns fast ganz auf objective Anführung des Thatsächlichen beschränken. Das letzte philharmonische Concert brachte die Ouvertüren zu Coriolan von Beethoven und die zum „Beherrscher der Geister" von C. M. von Weber; dann Berlioz Symphonie phantastique „Episode aus dem Leben eines Künstlers", die aber selbst unserem sehr liberalen Publikum zu arg schien und ziemlich deutlich abgelehnt wurde. Man gab alle fünf Sätze, den letzten aber nach leidiger hiesiger Gewohnheit beschnitten und stark verkürzt. Damit wurde wohl erreicht, daß man etwa 10 Minuten kürzer mit einer Musik gepeinigt wurde, die der klare Gegensatz zu Allem genannt werden kann, was heilig, edel und schön ist, aber es wäre viel besser gewesen, offen vorzugehen und allen Zweifelhaften zu einer Radicalcur zu verhelfen. Die Ausführung war eine durchaus vollkommene.

In der Euterpe kam eine neue Symphonie von ihrem Dirigenten Herrn Langwara zur Aufführung, die, mit Blech überladen, im Ganzen als eine Nachahmung der C-Symphonie von R. Schumann erschien. Etwas weniger trivial als seine bisherigen Erzeugnisse, vermochte diese Composition uns wohl von einer gewissen technischen Geschicklichkeit ihres Autors, nicht aber von einer hinlänglich gereinigten Kunstanschauung desselben zu überzeugen, um mit Erfolg ein Gebiet zu betreten, an dem nachgerade die bedeutendsten Talente scheitern.

Im Hofoperntheater wurde für einen wohlthätigen Zweck von den Mitgliedern desselben, und zwei anderweitigen Solosängerinnen (Frau Peschka und Frau Flatz) unter Direktion des Herrn Proch Mendelssohn's Paulus aufgeführt, und zwar so wie es bei einem wohlgeschulten Körper und einem gewandten Dirigenten mit einer (!) Probe möglich ist. Die Chorwirkung, in Theaterräumen bei Oratorien immer eine mißliche Sache, war auch diesmal eine dem Ganzen Nachtheil bringende; der Besuch spärlich, das vorhandene Publikum aber ein aufmerksames und dankbares. —

Im Concert des akademischen (Studenten-) Gesangvereins unter der Leitung des Herrn Weinwurm wurden Chöre von R. Schumann, M. Hauptmann, Mendelssohn, C. M. von Weber, Rubinstein, V. Lachner und das größere Werk von F. Schubert: „Gesang der Geister über den Wassern" — im Ganzen recht wacker ausgeführt.

Herr Alex. Winterberger, bekannt als Pianist und Orgelspieler, producirte sich in seinem Concert hauptsächlich als Liedercomponist. Da es demselben wohl gelingen dürfte, die hier zu Gehör gebrachten Gesänge (nicht „Lieder") zu veröffentlichen, so werden diese Blätter wohl noch Gelegenheit finden, sich eingehend mit dieser Erscheinung zu befassen, welcher wir nach dieser ersten Bekanntschaft keinen besonderen Geschmack abgewinnen konnten. Herr Winterberger gab außerdem Beethovens D-dur Trio (mit den Herren Hellmesberger und Röver), und die E-moll Sonate zum Besten, Werke, welche man von ihm schon vor mehreren Jahren hier wiederholt spielen gehört hat, — eine Exklusivität des Programms, die wir in keiner Weise billigen können.

Herr Dragomir Krancsewics (Schüler des Herrn Hellmesberger) spielte in seinem Concert die von seinem Meister selbst schon vielfach vorgetragene Spohr'sche „Gesangsscene", außerdem aber Virtuosenstücke gewöhnlichsten Schlags.

## Correspondenzen.

**Frankfurt a. M.** Dezember und Januar.

D. L. Concertmeister Eliason veranstaltete am 2. Dezember seine alljährliche Monstre-Aufführung. Bei der Masse dessen, was darin geboten wird, ist allerdings die Ausführung nicht immer die gediegenste. Hr. E. brachte diesmal neben einer großen Anzahl Gesangstücke die sogenannte „Wassermusik" von Händel, Mendelssohn's Violinconcert, das Clavierconcert in F-moll von Bach (von Hrn. Henkel gespielt) und die Sinfonie concertante für Violine und Viola von Mozart, bei welcher letzteren ihn sein College Heinrich Wolff unterstützte. — Herr Steffen Mayrhofer, ein junger Violinspieler aus Wien, soll in seinem Concert eine recht bedeutende Fertigkeit gezeigt haben. In Folgendem haben Sie sämmtliche Namen der Componisten seines Programmes der Reihe nach: Schina, Alard, Lißt, Esser, Mayrhofer, Bazzini, Meyerbeer, Alard, Thalberg, Schumann (sic), Curschmann, Mayrhofer, Donizetti. „Wenn ich solche Worte singe, braucht es da noch großer Dinge," zu beweisen, daß ich um Alles nicht hinginge? — Die noch sehr jugendlichen Spieler August und Emil Sauret veranstalteten eine musikalische Unterhaltung, unterstützt von der Sängerin Frl. Halbreiter, in welcher sich ersterer bereits als recht fertiger und jedenfalls talentvoller Violinist darthat, während der Clavierspieler noch in den früheren Stadien der Entwicklung steht. Daß ein Programm, welches den Namen François Hunten und ähnliche zeigt, an der Spitze den Titel „Großes Vocal- und Instrumental-Concert" trägt, zeugt jedenfalls von einiger Begriffsverwirrung. — Frau Haase-Capitain gab unter Mitwirkung der preußischen Militär-Capelle und des Liederkranzes ein Concert, worin sich die noch frische Kraft und seltene Geläufigkeit ihrer Stimme vielfach bewährte, namentlich in den beiden Walzern von Ricci und Arditi. Daß der hiesige Liederkranz (der diesmal größere Gesänge von Mendelssohn und Esser vortrug) unter Leitung von L. Gellert eine bedeutend höhere Stufe künstlerischer Bedeutung errungen hat, möge um so eher einmal bemerkt werden, als der Männergesang sonst mit Recht nicht in das Gebiet der eigentlichen Musikzeitungen gezogen wird. Der Clavierspieler M. Wallerstein trug bei dieser Gelegenheit die Gavotte aus der D-moll-Suite von Bach, und, in engstem Anschlusse daran, die Saltarella von A. Dreyschock vor! —

Um nun die Revüe derjenigen Concerte zu vollenden, welche nicht irgend einem Cyclus angehören, erwähne ich, als das bedeutendste derselben, dasjenige der Frau Cl. Schumann. Das Programm desselben zeigte uns keine andern Namen als Mendelssohn, Bach, Scarlatti, Beethoven und Schumann; es war aber doch kein „großes Vocal- ꝛc.," sondern eine „musikalische Soirée." Und „musikalisch" war sie wahrlich im strengsten Sinne des Wortes. Frau Sch. spielte zunächst das Trio in C-moll von Mendelssohn, von den HH. R. Becker u. Brinkmann wacker unterstützt, sodann die Sarabande und Gavotte aus der Suite in G-moll von Bach, die Es-dur-Sonate op. 27 von Beethoven und zum Schluß die Carneval-Scenen op. 9 von R. Schumann. Abgesehen von dem Vorwurfe, den ich so ziemlich allen Virtuosen mache, daß sie Allegrosätze zu schnell spielen, war das Spiel der Frau Sch. ein vollendetes, durch und durch poetisches. Die Stückchen von R. Schumann enthalten zwar viele geniale Einfälle, machten mir aber doch andererseits den Eindruck des Gesuchten; ich meine, sie gingen schon etwas über die Grenzen dessen hinaus, was die Musik zu leisten vermag. Herr Staggner sang in diesem Concert eine Arie aus dem Weihnachtsoratorium von Bach, und einige Lieder von Schumann, von welchen mir „Mignon" allerdings etwas unbegreiflich vorkam, während „Hidalgo" einen guten Eindruck machte. —

Der Pianist Hr. A. Buhl war, aus Mangel an concertfreien Abenden, genöthigt, seine angekündigten soirées in matinées zu verwandeln. Das Unternehmen, dem Publikum die Pianofortemusik in verschiedenen Entwicklungsstadien, in den verschiedensten Formen und Gattungen vorzuführen, scheint mir an und für sich ein ganz verdienstliches, sofern, wie dies bei Hrn. Buhl der Fall ist, dem unbestritten Guten ein großer Vorrang eingeräumt ist, das Geringe (in unserm Falle z. B. die Thalberg'sche Transcription) gerade nur dient, das Ganze zu repräsentiren. Daß nun ein Virtuose nach all' diesen Richtungen hin gleich gute Aus-

führung bieten werde, wird Niemand erwarten und verlangen. Aus diesem Umstande wird aber erst dann ein Vorwurf für den Unternehmer hergeleitet werden dürfen, wenn sich etwa eine Gesellschaft Künstler zu gleichem Zwecke vereinigt haben wird, da dann ein Jeder nur das ihm zusagende Feld bearbeitet, dieses aber auch mit um so größerem Erfolg. Indem ich also denjenigen unserer hiesigen Kritiker, die an B. (aber nicht blos an ihm) Alles möglichst schlecht finden, ernstlich widerspreche, gebe ich ihnen übrigens zu, daß Beethoven eben nicht Buhl's starke Seite ist. Ausgezeichnet spielt er die eigentlichen Clavierklassiker (ich nenne sie so zum Unterschied von den Kunstklassikern) Clementi, Hummel, Weber. Eine vortreffliche Leistung war z. B. in der zweiten matinée die Sonate zu 4 Hd. in As von Hummel, worin ein Frl. v. Pfeilschifter die Primpartie übernommen hatte. Es haben bis jetzt zwei matinées stattgefunden; nach den beiden andern werde ich nochmals referiren. —

Concertmeister L. Straus, im Verein mit HH. Stein, Welcker und Beinkmann, hat auch diesen Winter, zum Entzücken aller echten Musikfreunde, 6 Quartettunterhaltungen (im kleinen Concertsaale des neuen Baues) veranstaltet. Vier derselben sind bereits vorüber und brachten uns 2 Quartette von Haydn, 2 von Mozart, 2 v. Beethoven, je eines von Schumann, Volkmann, Hager und Mendelssohn, ein Quintett von Beethoven und Schubert's neu entdecktes Octett. In der Wahl der Haydn'schen Quartette ist Hr. Straus nicht sehr glücklich. Freilich ist keines, das nicht sein Theil Genialität besäße, aber die beiden gewählten (op. 33 Nr. 5 G-dur und Nr. 3 C-dur) gehören im Ganzen doch keineswegs zu den bedeutenden, und die Auswahl ist so groß! — Schumann op. 49 Nr. 3 (A-dur) fand mit Recht viel Beifall, während mir Volkmann op. 9 (A-moll) noch etwas unreif schien. Das Quartett von Hager (op. 31 H-moll) war ungünstig placirt. Zu Anfang einer soirée hätte es vielleicht gute Wirkung gemacht. Es ging ihm aber das von Haydn in C (op. 33 Nr. 3) voran, welches, im Ganzen nicht von Belang, ein kurzes Finale hat, wie eben nur ein Genie ersten Ranges es nicht machen, nein, schaffen kann. Kein Mensch sieht, woran das liegt; mit wenigen Noten erzeugt sich hier ein Leben und Weben, das, bei so vollendeter Aufführung die Seele des Hörers zu hellem Jubel zwingt. Und hieran schloß sich das Werk von Hager, das, bei Aufgebot aller nur erdenklichen Mittel, die Seele des Zuhörers zu gar Nichts zwingt. Mendelssohn's Quartett in Es-dur (op. 44) fand die verdiente Anerkennung: es ist so recht eigentlich ein vornehmes Quartett, nicht eine Spur von Unglätte u. dgl. und Alles edel; als aber bei dem darauf folgenden von Mozart (B-dur, Nr. 3) das Publikum in einen wahren Freudenrausch gerieth, konnte ich ihm das durchaus nicht verargen. Ich meinerseits stelle auch jenes Schumann'sche über das von Mendelssohn. Beethoven's op. 130 (B-dur) wurde, Dank des steten Bargebens des Hrn. Straus, keineswegs so gar unklar gefunden *); und das Schubert'sche Octett (Clarinette: Hr. Tirebel, Horn: Grimm, Fagott: Siegel, Contrabaß: Becker), fein, edel und wohllautend in all' seinen Theilen, verpflichtet uns zu besonderem Dank gegen Hrn. Straus und seine wackeren Genossen. —

Der Rühl'sche Gesangverein führte am 13. December, zum ersten Mal unter Friedrich's Direction, den Messias auf. Leider konnte ich selber nicht beiwohnen. Rühl war aus Mainz gekommen und äußerte sich sehr befriedigt; Fräul. Rothenberger aus Cöln, welche die Sopranpartie übernommen, wird allgemein als eine echte Oratoriensängerin bezeichnet, die durch Wohllaut der Stimme, wie durch gefühlvollen und doch gemessenen Vortrag entzückt. —

Das zweite Abonnements-Concert des philharmonischen Vereins stand leider gegen das erste zurück. Die herrliche Ouverture in C-dur op. 115 von Beethoven, an und für sich sehr passend zur Eröffnung gewählt, da das Concert am 17. December (Beethovens Geburtstag) stattfand, ist entweder zu schwer für die Kräfte des Vereins, oder hatte letzterer seine Zeit durch Betheiligung an dem Liederkranz-Concert zu sehr geschmälert, kurz sie ermangelte der nöthigen Feinheit. Mancherlei Ungemach, wie ein wahrhaft epidemisches Saitenreißen, das Einbrechen eines Theiles des Podiums u. A., hatte wohl verstimmend eingewirkt, so daß die zum Schluß gegebene Symphonie von Mozart (op. 34 in C mit Einleitung), welche den Vereinskräften ganz angemessen ist, nicht nur der Feinheit, sondern auch in hohem Grade der Reinheit und Sicherheit ermangelte. Herr Häger sang eine Arie aus Paulus und Lieder von Goltermann, ohne irgendwie hervorzutreten. Hr. Hegar war mit dem Concert Nr. 5 in D von Ferd. David in Verlegenheit; es ist noch neu und sehr schwer und man merkte dem Spiele des Hrn. Hegar diese Schwierigkeit gar sehr an. Dazu war es für ihn faktisch unmöglich, seine Geige hinsichtlich der Stimmung mit dem Orchester in Einklang zu setzen, denn wonach hätte er stimmen sollen, nach den Bläsern oder nach den Streichern? und wenn letzteres, nach welchem der vielen Streicher? War das Concert für den Solisten schwer, so war es für dieses Orchester geradezu unausführbar, und es herrschte somit das schlimmste Einvernehmen zwischen beiden Mächten. In einer Concert-Polonaise von Wieniawsky zeigte übrigens Hr. Hegar, daß er über bedeutende Virtuosität gebietet, und so würde er gewiß auch das David'sche Concert bewältigen, wollte er es nur noch ein Halbjährchen studiren. —

(Schluß folgt.)

*) Wenn etwa ein hiesiger Clavierhändler, dem u. A. Bach's Matthäuspassion als ein „sehr fehlerhaftes" (sic!!) Werk erscheint, die späteren Quartette Beethoven's für Narrenhausprodukte erklärt, so werden Sie darüber nicht staunen und B. wird sich nicht im Grabe umdrehen.

## Zeitungsschau.

Th. „Recensionen" Nr. 8 und 9 l. J. und „Gartenlaube" Nr. 6 l. J. bringen uns einige langerwünschte Nachrichten über den Vater des Carl Maria v. Weber und seine Familienverhältnisse. Der Aufsatz in der Gartenlaube ist eine biographische Skizze seines Vaters, von Herrn Max von Weber in Dresden; jener in den Recensionen ist eine Mittheilung von 7 Briefen des älteren v. Weber aus den Jahren 1798 — 1801, begleitet von mehreren interessanten Notizen. Indem wir alle beide Aufsätze unseren Lesern empfehlen, theilen wir das eigentliche Neue ganz kurz folgendermaßen mit.

C. M. v. Weber stammt aus einem süddeutschen Geschlecht, dessen Aeltervater Joh. Bap. Weber 1622 in den Adelsstand versetzt worden war. (Gartenlaube.) [1])

Franz Anton v. Weber, der Vater Carl Maria's (dessen Geburtstag nicht angegeben) war Lieutenant bei der Garde des Kurfürsten von der Pfalz (Rec.) aber in der Schlacht bei Roßbach war er Major in Kurtrierichen Diensten (Gartenl.), 1757 kam er nach Hildesheim, und am 13. Februar 1758 heirathete er Maria Anna, Tochter des am 30. Sept. 1757 verstorbenen Geheimrath und Drost zu Steuerwald, Johann Ferdinand v. Fumetti; am 12. Juli 1758 wurde Weber Amtmann an dessen Stelle und einige Wochen später erfolgte seine Beeidigung als Hofkammerrath in Kurkölnischen Diensten. (Recens.) [2])

Zehn Jahre später, 1768, — verleitet durch seine Liebe zur Musik zu großer Vernachlässigung seiner Pflichten — verlor er seine Stelle als Amtmann, und gegen Ende des Jahres legte er auch sein Amt als Hofkammerrath nieder; dann lebte er einige Jahre als Privatmann, seiner Neigung zur Musik folgend. (Rec.) Um diese Zeit reiste er als Virtuos auf dem Contrabaß. (Gartenl.) [3])

1773 verließ F. A. v. Weber Hildesheim und ging als Capellmeister nach Eutin (Rec.) Nach den Pfarrbüchern von St. Godehard in Hildesheim wurden ihm von seiner Frau acht Kinder, 3 Söhne und 5 Töchter geboren. (Recens.) [4])

Der ältere Bruder Edmund, Favorit Schüler Josef Haydn's (vide auch Gerber) und (1797) Musikdirektor in Salzburg, war der erste Lehrer seines Bruders Carl Maria. (Gartenl.) [5])

1794 lebte Major v. Weber in Weimar (Rec.), 1796 in Hildburghausen (vide auch hinterlassene Schriften C. M. v. Webers), und 1798 (1797?) reiste er nach Salzburg, wo am 13. März (1798) die Mutter starb. [6])

Die übrigen Daten in diesen Aufsätzen sind meistentheils bekannt; obgleich es vielleicht mehreren Lesern noch neu sein wird, daß Weber seinen Dienst als Privat-Sekretär des Prinzen Louis von Würtemberg in Stuttgart in Verhaftung endete. Da es aber bekannt war, daß dieses Unglück blos in Folge der Schulden des Prinzen geschah, so hat diese Thatsache nie einen Fleck auf dem Charakter Weber's hinterlassen.

Es ist zu hoffen, daß die langerwartete Biographie C. M. v. Weber's von seinem Sohne, auch das Dunkel, welches noch immer die Geschichte der beiden Brüder, Edmund und Fritz, verhüllt, erhellen wird. Ueber Edmund haben wir ein paar Zeilen in Gerber, die 6 Fughetten von Carl Maria (1798) sind ihm gewidmet. Anno 1824 war er Musikdirektor in Königsberg und sollte nach Cöln übersiedeln. Voila tout!

Anmerkungen:

1) Unter den Notizen, die wir früher über die Weber'sche Familie gesammelt haben, ist eine die jenen Weber, Vater der Frau Mozart's zum Bruder des Vaters von C. M. von Weber macht; es scheint aber unrichtig zu sein.

2) Bemerkenswerth ist es, daß diese Notizen (wenn richtig) uns den F. A. v. Weber hintereinander im Dienst von drei rheinischen Kurfürsten stehend darstellen.

3) Gerber sagt statt „Contrabaß" Bratsche. Stünde Gerber mit dieser Behauptung allein, so würden wir die Meinung des Herrn Max v. Weber ohne weiteres gelten lassen; allein in Forkel's Almanach für 1782 lesen wir unter den dort verzeichneten Virtuosen folgendes: „Weber (F. A. v.), Hochfürstl. Eutinischer Capellmeister zu Eutin, vorher Kammerrath in Hildesheim; geb. — ließ sich auf seinen Reisen, die er vor ungefähr 7 oder 8 Jahren machte, auf der Bratsche hören." Als Bratschist ist er auch genannt in den zwei folgenden Jahrgängen desselben Almanachs. In drei Jahrgängen des Almanachs findet man seinen Namen auch unter den „jetztlebenden Componisten", und zwar als Verfasser von „Liedern mit Melodien für Clavier. Lübeck 1774." Forkel führt nur einen Contrabaß-Virtuos Kampfer, an, mit der Vorbemerkung daß dieses Instrument „zu einem Solo- und Concertinstrument zu machen man lange nicht für rathsam erachtet hat, bis vor Kurzem die Liebe zum Sonderbaren auch diesen Einfall hervorgebracht hat."

4) Heißt das 8 Kinder in Hildesheim geboren? Ist Carl Maria (in Eutin geb.) darunter begriffen? Wir hätten gern die Daten dieser Geburten gesehen.

5) Dies muß schon 1789—90 gewesen sein, da der Knabe in seinem 4. oder 5. Jahre einen so großen Widerwillen gegen den Zwang zum Unterricht zeigte, daß die Idee ihn zum Wunderkind zu machen, aufgegeben wurde. (Gartenlaube.)

6) Wäre Mad. v. Weber nur 18 Jahre alt gewesen, als sie sich verheirathete, so muß sie ihren Sohn Carl Maria in ihrem 47. Jahr geboren haben. Oder war nicht vielleicht C. M. v. Webers Mutter die zweite Frau seines Vaters? —

## Nachrichten.

Frau Clara Schumann fand in ihrer ersten Soirée bei Erard in Paris eine wahrhaft enthusiastische Aufnahme. Sie spielte Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, und des Applaudirens und Hervorrufens war kein Ende. Ueberhaupt wird sie dort von allen Seiten mit der ausgesuchtesten Verehrung und Herzlichkeit begrüßt und die ganze musikalische Welt, Rossini an der Spitze, kommt ihr auf's Theilnahmvollste entgegen. Von der Direktion der berühmten Concerte des Conservatoire ist sie eingeladen worden, in einem derselben zu spielen, und wird dieser Einladung nachkommen. Ihre eigene zweite Soirée hat am 29. statt.

Die neue Z. f. M. bringt in ihrer neuesten Nummer einen Artikel über Joh. Brahms, auf welchen wir die Musikfreunde aufmerksam machen.

In Madrid hat man Verlangen Mozart's Don Juan zu hören!

In der letzten „musikalischen Akademie" in München wurde Mozart's Es-dur-Symphonie, Hummel's Septett, und Rietz's Concertouvertüre in A-dur zu Gehör gebracht. Außerdem sang Frl. Stehle eine Arie aus Cosi fan tutte und Beethoven's Egmont-Lieder. Der Musikreferent der Süddeutschen Zeitung, der Hummel's Septett wahrscheinlich zum ersten Mal in seinem Leben hörte, findet, es sei ein Meisterstück, das den berühmten Virtuosen unter die besten Componisten der neueren Zeit rangiren könnte. Die guten Münchner, die wohl R. Wagner und Gounod bedeutend goutiren, Schumann aber nicht, welche Mozart's Symphonie „lau" aufnahmen und meinen, man müsse dergleichen „wohl öfter hören", werden begreiflich das Hummel'sche Opus mit Enthusiasmus aufgenommen haben. Der genannte Referent schweigt hierüber mit einer gewissen Schüchternheit.

W. Bargiel's Ouverture zu Medea ist in Cöln aufgeführt und sehr warm aufgenommen worden.

Halévy †. Aus Nizza trifft die Nachricht ein, daß Jakob Halévy, der berühmte Componist der „Jüdin" seinen Leiden erlegen ist. Halévy wurde von israelitischen Eltern am 27. Mai 1799 geboren. Schon in seiner Kindheit zeigte er eine seltene Begabung für jene Kunst, der er später seinen europäischen Ruf verdanken sollte. Als 10jähriger Knabe trat er in das Pariser Conservatorium ein; und ihm wurde noch das Glück zu Theil, dort einen Lehrer und Leiter wie Cherubini zu finden. Nach mehreren mittelmäßigen Erfolgen, die jedoch wenigstens den Vorzug hatten, das Publikum mit seinem Namen vertraut zu machen, trat er 1835 in der großen Oper von Paris mit seiner „Jüdin" hervor, in der seine ganze Individualität aufgegangen zu sein schien, die alle Eigenschaften, wie alle Mängel des jetzt berühmten Componisten in gleichem Maße in sich vereinigte und Halévy zum Ebenbürtigen der ersten musikalischen Größen Frankreichs stempelte. Die Partitur der „Jüdin" ist der epochemachende Moment in der Laufbahn des Verstorbenen. In keiner seiner späteren Schöpfungen hat er sich zu jener Höhe, auf die ihn diese Composition getragen hatte, wieder emporzuschwingen vermocht. Wenn auch diese seine späteren Werke noch hier und da denselben Charakter, dasselbe Colorit aufweisen, von dem die „Jüdin" ganz durchweht ist, so fehlt diesen doch eigentlich das Nachhaltige, Intensive der Schöpfungskraft, die Originalität, die Kraft und das Feuer, die jener die Pforten aller Theater geöffnet haben. Unter seinen späteren Compositionen haben namentlich „die Königin von Cypern" (1840), „Carl VI." (1842), die „Musketiere der Königin" (1846), und „das Thal von Andorro" (1848) den Ruf Halévy's aufrecht erhalten und bestätigt. Sein hervorragendes Talent sicherte ihm natürlicherweise einen Ehrensessel in der Akademie der schönsten Künste: 1836, also ein Jahr nach der Aufführung seiner „Jüdin", wurde er zu dieser Ehre berufen und 1854 zum ständigen Professor der Akademie ernannt. (C. Oe. Z.)

Wien.

Staatsstipendien für Kunstzwecke. Hiesigen Zeitungen zufolge wurde im vergangenen Monate dem Abgeordnetenhause eine von 406 Schriftstellern und Künstlern unterzeichnete Adresse überreicht, in welcher der Wunsch ausgesprochen wird, daß in dem nächsten Staatsvoranschlage auch für Kunstzwecke eine angemessene Summe ausgesetzt werde. Der Finanzausschuß, welchem diese Eingabe übergeben wurde, hat nun auf Grund der in derselben angeführten Motive beschlossen, zu beantragen, daß alljährlich eine Summe von 10.000 fl. zu Stipendien für junge begabte Künstler aus allen Theilen des Reiches bewilligt werden möge.

Frl. Tietjens hat mit der Hofopern-Theaterdirektion einen Contrakt abgeschlossen, und wird von der nächsten Saison an wieder diesem Institute angehören, worüber man sich nur sehr zu freuen Ursache hat.

Der Wiener Männergesangverein will nach London zur Ausstellung gehen um dort die „Wiener Tonkunst" zu vertreten. Er soll sich an seine unterstützenden Mitglieder mit der Bitte um ein „Anlehen" zu diesem Zweck gewendet haben.

Herr A. Tuma hat am 23. März im Salon Ehrbar mit einem Theil der Zöglinge seiner öffentlichen Gesangslehranstalt, und unter Mitwirkung der Frau Franziska Tuma und der Herren Hofmann und Moser eine musikalische Soirée veranstaltet, in welcher Compositionen von Abt, Beethoven, Mendelssohn, Storl, van Bruyck, Schubert, Schumann, Fr. Lachner, C. M. von Weber und Kreutzer zu Gehör gebracht wurden. (An dem Besuch dieser Produktion verhindert, sind wir nicht in der Lage darüber berichten zu können. S. B.)

Die Unmöglichkeit, in dieser Zeit, wo noch Beethoven's große Messe, Schubert's Fierrabras, und Bach's Passionsmusik bevorstehen, über einen genügenden Chor zur Ausführung von a capella Liedern zu verfügen, hat Herrn Prof. Grädener veranlaßt, sein bereits angekündigtes Concert, in welchem mitzuwirken die Herren Fürchtgott, Epstein, Hellmesberger, Durst, Dobyhal und Röver bereitwilligst zugesagt hatten, bis auf gelegenere Zeit zu verschieben.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 30. März, Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Zweites außerordentliches Concert der Gesellschaft der Musikfreunde:

**L. v. Beethoven's Missa solemnis in D.**

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 14. Wien, 5. April 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Johannes Eccard.

(Schluß.)

Eine neue Aera der Geschichte war angebrochen, die Zeit der Reformation und des evangelischen Kirchengesanges. Ein stattlicher Baum entfaltet die neue Tonkunst ihre Krone, übersäet mit tausend frischen Blüthen, und auf dem höchsten Gipfel blühen die „Geistlichen Lieder" des Königsberger Cantors Johannes Eccard.
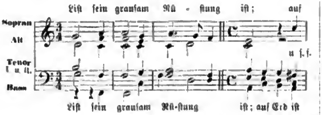
Betrachten wir diese nunmehr in der Nähe.

Die traditionellen Tropen sind völlig verschwunden. Dagegen sind dieselben zu wahrhaften Typen entfaltet. Aus dem Geist und Wesen des harmonischen Naturgesetzes entwickelt, tritt uns die Kirchentonart als ein reiches in sich beruhendes System einheitlicher, nämlich auf den Grundton bezogener Akkordfolgen und Modulationen entgegen. In gelenkiger Verkettung von fünf Stimmen strahlt die Tonart an eine Melodie geknüpft ihr wunderbares eigenes Leben aus. Die Melodie erscheint nicht mehr wie der alte cantus firmus als Domäne des Tenors, sondern beherrscht von Oben her als Hauptstimme in der höchsten Tonlage (Sopran) das Ganze, welches sich mit innerer Nothwendigkeit aus ihrem Wesen, Form und Inhalt erzeugt; wie die blühende Staude aus der Wurzel so und nicht anders hervorwächst, weil sie eben muß. Der Oberstimme (Sopran) ordnen sich in den meisten Stücken Alt, zwei Tenore und Baß unter. Nur fünf Chöre sind anders zusammengesetzt; im ersten Theil (Nr. 4 und im zweiten Nr. 21 und 25) wird die Fünfstimmigkeit durch zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß und im zweiten Theil (Nr. 17 und 18) durch Sopran, zwei Alt, Tenor, Baß repräsentirt. Diese Art verschiedener Besetzung des Chors rechtfertigt das Verhältniß der charakteristischen Eigenthümlichkeiten jener Stimmen zu dem Inhalte des Liedes, dessen Ausdruck ihnen anvertraut worden ist. Das verdeutschte Te Deum (Nr. 23 des 1. Theils) ist doppelchörig nach Art der alten Antiphonen behandelt. — Die wirksamste Kraft des Styls unseres Meisters beruht in der wunderbaren Beweglichkeit und Beredtheit seiner Polyphonie innerhalb einer tiefsinnigen, bedeutsamen, reichen und doch stets anmuthig flüssigen Modulation voll des reinsten Wohllautes. In dieser Hinsicht thuts keiner seiner deutschen Zeitgenossen ihm gleich. Diese schrieben entweder im sogenannten „fugirten" Styl, worunter wir nicht die Form der modernen Fuge, sondern nur eine strenger kanonische oder freier imitirende Stimmführung verstehen dürfen; oder aber sie setzten Note gegen Note (punctus contra punctum, contrapunctus aequalis) und nannten diese Behandlungsweise zusammenwirkender Stimmen „Choralkunst" („choraliter" singen). In diesem Style ausgezeichnet waren Viele jener Zeit; wir nennen nur M. Prätorius. Als Meister der „Fugenkunst" erwähnen wir besonders den schon oben genannten Orlandus Lassus und Hans Leo Haßler. Zierte dieser mit seiner Kunst vornehmlich alte, allgemein geschätzte Liederweisen, so entfaltete Lassus mehr in der Form des „Motetus" und „Madrigals" eine bewundernswerthe Virtuosität kanonischer Stimmführung. Aber die künstliche Form interessirte den geschickten Meister nicht selten mehr als der lebendige Inhalt, dem sie zum Ausdruck gegeben, dem gleichsam als durchsichtiges Gewand sie sich anschmiegen sollte. Und in dieser Beziehung wird Lassus ohne Frage von seinem Schüler Eccard weit überflügelt. Diesem ist die Form nur Mittel des Ausdrucks; Antrieb und Zweck seines künstlerischen Schaffens sucht er nirgendswo, sondern findet ihn ungesucht in der Fülle seines geistigen Bedürfens reichlich vor. So konnte er sich auch nicht nach der Seite eines seinen Zeitgenossen wichtigen Stylmodus einschränken, indem er sich entweder für die „fugirte" Schreibweise oder aber für die „Choralkunst" entschied. Vielmehr bestimmte ihn lediglich sein künstlerischer Sinn bei Wahl der Verwendung seiner Kunstmittel. Und deshalb finden wir durchgehends in den geistlichen Liedern jenen stylistischen Gegensatz in sinnvollster belebtester Mischung beider Formen aufgehoben. Nur ein Chor, der Lobgesang der Maria, das altkirchliche Magnificat („Meine Seele erhebet den Herrn." 1. Th. Nr. 22) ist in unserer Sammlung noch althergebrachter Weise streng „choraliter" durchgeführt. In stiller Abendstunde zur Vesper vorgetragen, sollte dieser alte Gesang die Friedseligkeit der im Bewußtsein des Gnadenstandes ruhenden Seele kundgeben. Dieser Charakter erhabener Ruhe konnte nicht anders als durch einfache schwebende gesättigte Harmonien zur Erscheinung gebracht werden. Aus diesem Grunde hat Eccard mit richtigem Feingefühl und frommer Pietät gegen die heilige Tradition jede Erinnerung an das bewegte Wesen freier polyphoner Stimmführung von dem Magnificat fern gehalten. Unter den wenigen übrigen Stücken, in welchen der „choralmäßige" Styl namentlich zu Anfang der Strophen vor dem „fugirten" den Vorzug erhalten hat, nennen wir Nr. 10 des ersten Theils, das nach dem alten Hymnus: Patris sapientia durch Michael Weisse verdeutschte Lied: „Christus der uns selig macht." Im achten Takt des ersten Tenors dieses Chors vermissen wir das Kreuz (♯) vor dem kleinen g, welcher Ton hier entschieden zum e des Baßes und a der Oberstimme als Leitton sich verhält und im Fortschreiten nach dem a sein Vorrecht in dieser Eigenschaft legitimirt. Wir erwähnen diesen Umstand, da der jonische Dominantseptimenakkord in den vorliegenden Stücken kaum noch einmal in so klar ausgesprochenem Umfang seines Wesens aufzufinden sein möchte wie im angeführten Fall, wo augenscheinlich in Folge eines bloßen Stichfehlers oder Uebersehens die Diesis fehlt.

Noch wollen wir uns nicht versagen, auf die ausdrucksvolle Anwendung des „contrapunctus aequalis" in dem Luther'schen Reformationsliede: „Eine feste Burg" hinzuweisen. (Man vergleiche Nr. 22 des zweiten Theils). Bei den Worten:

„Der alt böse Feind
Mit Ernst er's jetzt meint" u. s. f.

flattern die Stimmen in kanonischen Fragmenten wie Blitze zuckend durcheinander bis zum Verse: „groß Macht und viel List." — Mit dem Worte „List" tritt der zweitheilige Rhythmus in den dreitheiligen über auf den von beiden Tenoren, Alt und Sopran erreichten Dreiklong g, h, d, g. Dann heißt es weiter:




Die große Wirkung dieser vollen und fremdartig erschütternden Harmonie des F, a, c in gleichzeitigem Eintritt aller 5 Stimmen spricht für sich selber. Was den „fugirten" Styl Eccards betrifft, der in der großen Mehrzohl seiner „geistlichen Lieder" vorherrscht, so besteht derselbe in einer ziemlich ungebundenen Imitation der Stimmen, welche sich ungezwungen aus Motiven der einzelnen Satzglieder des melodieführenden Soprans erzeugen, ihren Eintritt vorher ahnen lassend, oder gleichzeitig mit ihnen erklingend, wie zur Bestätigung, oder während des langathmigen rhythmischen Schlußtons der Melodie, deren letztes Wort wie ein Echo wiederhallend, wie verglimmende Lichter es zurückstrahlend. Nirgendwo aber könnte man bemerken, als nähme die leichtbehandelte künstliche Form das Interesse besonders für sich in Anspruch, vielmehr erscheint die Melodie der Hauptstimme überall als die Hauptursache bei Wahl der, das Wesen derselben dem Verständnisse vermittelnden formellen Gestaltung. Die entschiedene Theilnahme, welche unser großer Tonmeister jenen kleinen Melodien widmet, rechtfertigt den Wunsch, unsere Leser wenigstens im Allgemeinen mit denselben näher bekannt machen zu dürfen. Einige führen uns in sehr frühe Zeiten zurück. Vielleicht klingen sie gar aus der apostolischen Zeit herüber oder aus den ersten der bischöflichen Kirchen, wenn auch in sehr veränderter Gestalt. Gewiß ist, daß manche als „Hymnen" Aufnahme in die Liturgie der älteren Kirche gefunden hatten, welche sie in späterer Zeit in puristischem Eifer aus ihren Tempeln wieder verbannte. Darnach vererbte sie die Pietät von Geschlecht zu Geschlecht bis zu Eccard und weiter auf unsere Gegenwart, wo wenigstens dieser oder jener Freund des Alterthums sich noch an ihnen erquickt. — Zu dieser Klasse der Melodien unserer Sammlung zählen wir folgende:

Im ersten Theil: Nr. 1 „Veni redemtor gentium" aus dem 4. Jahrhundert. — Nr. 2, „A solis ortus cardine" a. d. 5. Jahrh. — Nr. 3, Gelobet seist du Jesu Christ; altdeutsche Melodie, zuerst gedruckt 1524. — Nr. 7, „In dulci jubilo" mit seinem an die babylonische Sprachverwirrung erinnernden Durcheinander des Lateinischen und Deutschen; aus dem 15. Jahrh. — Nr. 10, „Patris sapientia" a. d. 13. Jahrh. — Nr. 16, „Christ ist erstanden"; a. d. 12. Jahrh. — Nr. 17, „Veni creator spiritus"; a. d. 8. Jahrh. — Nr. 18, „Veni sancte spiritus"; a. d. 15. Jahrh. — Nr. 19, „Nun bitten wir den heiligen Geist"; a. d. 13. Jahrh. — Nr. 22, „Magnificat" und Nr. 23, „Te Deum", beide altkirchlich.

Im zweiten Theil: Nr. 12, „Jesus Christus unser Heiland"; Joh. Hussen's Lied, gebessert durch Luther. — Nr. 29 „Media vita in morte sumus"; a. d. 15. Jahrh. —

Eine große Anzahl der Melodien stammt mit ihren Texten aus der Zeit der ersten Stürme und Kämpfe der Geister, während der Reformation, zum großen Theil von Luther selbst verfaßt oder umgebildet nach den Bedürfnissen der jungen Kirche. Wir führen diese nur den Anfängen ihrer Texte nach auf, ohne das Jahr ihres Entstehens näher zu bezeichnen. Sie treffen alle in den Zeitraum von 1524 — 1545 und sind folgende:

Im ersten Theil: Nr. 4, „Vom Himmel hoch da komm ich her". — Nr. 5, „Der Tag der ist so freudenreich." — Nr. 8, „Mit Fried und Freud fahr ich dahin". — Nr. 13, „O Lamm Gottes unschuldig." — Nr. 14, „Jesus Christus unser Heiland" (nicht zu verwechseln wegen des gleichen Anfanges der Textworte mit Nr. 12 im zweiten Theil). — Nr. 15, „Christ lag in Todesbanden." — Nr. 20, „Gott der Vater wohn uns bei." —

Im zweiten Theil: Nr. 3, „Wir glauben all an einen Gott." — Nr. 4, „Vater unser im Himmelreich." — Nr. 5, „Christ unser Herr zum Jordan kam." — Nr. 7, „Allein zu dir, Herr Jesu Christ." — Nr. 8, „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir." — Nr. 9, „Es ist das Heil uns kommen her." — Nr. 11, „Herr Christ, der einig Gottes Sohn." — Nr. 13, „Gott sei gelobet und gebenedeiet." — Nr. 14, „Nun freut euch, lieben Christengmein." — Nr. 15, „Nun lob mein Seel den Herren." — Nr. 19, „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ." — Nr. 20, „Ach Gott vom Himmel sieh darein." — Nr. 24, „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält." — Nr. 25, „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit." — Nr. 26, „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" (mit dem „Verleih uns Frieden gnädiglich" als Anhang).

Ueber den Ursprung der nun folgenden Weisen ist es nicht gelungen Näheres zu ermitteln. Wir führen sie der Vollständigkeit des Ueberblicks unserer Sammlung wegen mit auf:

Im ersten Theil: Nr. 6, „Resonet in laudibus" (in diesem Chore ist der lateinische Text beibehalten. Die übrigen sind verdeutscht). — Nr. 9, „Christe, der du bist Tag und Licht." — Nr. 12, „Herr Jesu Christ, wahrer Mensch und Gott." —

Im zweiten Theil: Nr. 1, „Dies sind die heil'gen zehn Gebot." — Nr. 2, „Mensch, willst du leben seliglich." — Nr. 6, „Erbarm dich mein, o Herre Gott." — Nr. 21. „Es spricht der Unweisen Mund wohl." — Nr. 22, „Ein feste Burg ist unser Gott." — Nr. 23, „Es woll uns Gott genädig sein." — Ohne Zweifel verdanken wir viele dieser Melodien, sofern sie originale sind, dem Verfasser und Bearbeiter ihrer Textworte: Dr. M. Luther.

Endlich befinden sich in der Sammlung noch eine Anzahl Liederweisen, welche in außerkirchlichen Lebenskreisen entstanden sind. Sie sind aus dem Volke hervor gegangen, welches sie mit ihren weltlichen Poesien dem Verfasser nachsang, der sie dichtete und zugleich musikalisch ausstattete, um sich dadurch von der Fülle seines poetischen Dranges zu befreien, nicht um seinen Namen auf die Nachwelt zu vererben. Diese bescheidenen Blüthen des Volksgeistes, weit und breit gekannt und geliebt, nahm die junge Kirche vielfach unter die Zahl ihrer erbaulichen Lieder auf, wie ähnliches auch schon vereinzelt von der älteren Kirche späterer Zeit geschehen war. Freilich war das Verhältniß des Volkslebens zum christlichen Bewußtsein jener Zeit ein anderes wie in der Gegenwart, wo beide Seiten oft als unvermittelter Gegensatz einander feindlich gegenüberstehen, während sie sich damals gegenseitig durchdrangen. Aus dieser Ursache erschien auch der Volksgesang von dem geistlichen Liede außer durch seinen poetischen Gegenstand wenig unterschieden. Und es sind bis auf unsere Zeit mehr als eine Liedersammlung erhalten, in welchen neben dem geistlichen, dem weltlichen Stoffe in einträchtiger Gesellschaft Raum gegönnt ist. Daß sich gegen diese Vergesellschaftung des Heiligen und Profanen zwar bedenkliche Stimmen erhoben, beweist nichts gegen die Verwandtschaft des musikalischen Ausdrucks, in welchem der verschiedenartige In-

kalt sich darstellte. Heinrich Albert, ein Schüler oder Nachahmer Eccards erklärt sich darüber in einer Vorrede solcher Liedersammlung gemischten Inhaltes so: „Wunderte euch etwa dieses, daß ich geistliche und weltliche Lieder in ein Buch zusammengefasset, so gedenket, wie es mit eurem eigenen Leben beschaffen, die ihr oft an demselben Tage des Morgens andächtig, des Mittags in einem Garten oder lustigen Orte und des Abends bei einer ehrlichen Gesellschaft oder wohl gar bei der Liebsten fröhlich seid." —

Unsere Sammlung enthält vier solche aus dem Volk geborne und nachher in der Kirche mit christlichen Texten gesungene Melodien. Nämlich im ersten Theil: Nr. 11, „Da Jesus an dem Kreuze stund" nach der Weise des Volksliedes: „Es wohnet Lieb bei Liebe." — Im zweiten Theil: Nr. 10, „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" nach der Weise: „Nach willen dein." — Nr. 16, „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" ursprünglich: „Was wolln wir aber heben an" (erschien zuerst als Kirchenliedweise. Wittenberg 1545). — Nr. 28, „Ich dank dir lieber Herre" nach der Volksmelodie: „Entlaubt steht uns der Walde." Aus der Fülle des neukirchlichen evangelischen Geistes heraus sind die Poesien geschöpft, welche den bezeichneten Melodien zu Grunde liegen. Und der Inhalt dieser Poesien in innigster Durchdringung mit den wunderbaren Gesangsweisen prägen überall dem chorischen Styl Eccards ihren Stempel auf. Wie aus der schwellenden Knospe die Blüthe, so bricht der Ton hier aus der Fülle des Gedankens, ja des einzelnen Wortes hervor und offenbart sein geheimnißvoll wirkendes Wesen. So bezeichnet auch Eccards Deklamationsweise einen Höhenpunkt seiner Zeit. Um dies zu würdigen muß man freilich von den in unserer Ausgabe angemerkten Taktstrichen absehen, wiewohl wir sie nicht gern entbehrt hätten. Aber noch zu Eccard's Zeiten galt nicht die Symmetrie des Zeitverlaufes als oberster Grundsatz der Taktordnung, sondern vielmehr immer noch die ältere Richtschnur der rhythmischen, nach metrischer Geltung der Worte und Sylben abgemessenen Bewegung während eines Niederschlages (tactus) der Hand. Ein Beispiel dieser Rhythmik bietet das „Magnificat" (1. Theil, Nr. 22), welches ohne den modernen Taktstrich mitgetheilt worden ist. Betreffs der sonstigen Behandlungsweise des Textes, seiner Vertheilung unter den Noten in unserer Partitur berücksichtige man, daß dieselbe für Beurtheilung des Orginals nicht überall maßgebend zu sein braucht, da in dieser Hinsicht dem Sänger und Chorleiter Vieles überlassen wurde, was heute von den Verfassern auf's Sorgfältigste vorgeschrieben wird. Wer an der Textvertheilung unserer Ausgabe hie und da Anstoß nehmen sollte, hat das wohlbegründete Recht dieselbe nach Geschmack und Bedürfniß stellenweise abzuändern, ohne dadurch die Pietät gegen Verfasser und Herausgeber in's Gedränge zu bringen. Uebrigens lese man die dem Werke vorgedruckte historisch-kritische Vorrede des Herausgebers, welche noch Vieles mittheilt, was im Vorstehenden nicht berührt worden ist. Die Ansicht des Herausgebers, als seien die oft auffallenden Abweichungen der Melodien von ihrer ursprünglichen Gestalt lokale Varianten, wie man sie in den Kirchen des damaligen Herzogthums Preußen gesungen habe und gewohnt gewesen sei, modificirt sich stellenweise ohne Zweifel durch die Thatsache, daß die chormäßige Bearbeitung dieser Melodien manche Abweichung vom Original durch die Bearbeiter, und eben sowohl auch durch Meister Eccard erfahren haben werde. Dagegen scheint sich die Meinung zu bestätigen, als seien die geistlichen Lieder für Eccard's unmittelbare Umgebung zunächst geschrieben worden. Wahrscheinlich schuf er sie für den Chor der Schule, dem er als Cantor leitend vorstand, nicht unähnlich dem Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, der um ein Jahrhundert später den Garten der Tonkunst, unscheinbar wie ein Bach, aber mit der Fülle eines majestätischen Stromes befruchtete, um den durch seinen Geist verklärten Erntesegen früherer Jahrhunderte mit sorgfältigem Ertrag auf die Nachwelt zu vererben.

Es ist nicht schwer zu sagen, warum die Eccard'sche Musik sich mit einer verhältnißmäßig geringen Verbreitung begnügen mußte. Lag der Grund zum Theil in ihrer Neuheit gegenüber der Kunstübung und des Styls dermaliger Gegenwart, so gewährten die bald losbrechenden Stürme des dreißigjährigen Kriegs nicht die erwünschte Ruhe der Gemüther, um sich mit dem ungewohnten Neuen und Eigenthümlichen der Eccard'schen Muse genugsam zu befreunden und ihr Wege und Zugänge in weiteren Kreisen zu bahnen. Die Wahrheit ist, daß sich in Preußen eine Eccard'sche Schule bildete, welche nennenswerthe Vertreter aufzuweisen hat. Außer oben erwähntem Heinrich Albert nennen wir nur noch Stobäus, der die beiden größeren Werke seines Lehrers, die „geistlichen" und „Festlieder" inmitten der kriegerischen Bedrängnisse 1632 und 1642—44 durch eigene Tonsätze vermehrt herausgab. Ob die fünfstimmige Chorbesetzung, die Varianten und Melismen der Melodien mitgewirkt haben als Gründe, welche Ecard's Musik eine Verbreitung im größeren Umfange versagten, wollen wir dahingestellt sein lassen. — Zweifelt ferner unserer Sammlung Herausgeber, daß die Gemeinde diese geistlichen Lieder während des Gottesdienstes mitgesungen habe, so ist es wohl überflüssig, den Beweis zu führen, wie unmöglich es sei, daß auch die kunstgeübteste kirchliche Gemeinde als solche einen auf die feinsten Pointen des Ausdrucks gerichteten fünfstimmigen Chor auszuführen im Stande sei. Die Vorstellung einer nach Stimmen abgetheilten und aus Notenblättern singenden Gemeinde streift vielmehr nahezu an's Unmögliche. Dagegen ist es thatsächlich nachweisbar, daß die Gemeinde in die Hauptstimme des Chorgesanges gelegentlich mit eingestimmt, und daß der Wunsch, eine allgemeine Betheiligung solcher Gestalt ausführbar zu machen, Veranlassung zur Verlegung der Melodie in die höchste Tonlage (Sopran) gegeben habe. Man vergleiche z. B. Lukas Osianders Singebuch, Tübingen 1586 „50 geistliche Lieder und Psalmen mit vier Singstimmen auf Contrapunkts Weise also gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann."

Wir haben keinen Grund, die vor uns in anziehendster äußererer Ausstattung liegenden Meisterwerke geringer zu schätzen, etwa weil die Zeit, welcher sie ihrer Entstehung nach angehören, sie nicht in dem ganzen Umfang ihres hohen Werthes gewürdigt habe. Auch machen wir hier die Erfahrung nicht zum ersten Mal, daß es Denkmäler der Kunst namentlich der musikalischen giebt, die an keine bestimmte Zeitschranke gebunden sind, um ihre prophetische Mission zu erfüllen, vielmehr alle Zeit überdauern und in jeder wurzeln und wirken können. So ist es den Werken der treuesten und — vorzugsweise wegen des sittlichen tiefen Ernstes ihres Strebens und seiner thatsächlichen Zeugnisse — „großen" Meister in den meisten Fällen ergangen. Zu diesen Meistern zählt die Musikgeschichte auch Johannes Eccard, und wie wohl berechtigt sie dazu sei, das beweisen u. a. Werken seine „geistlichen Lieder" ganz besonders. Wenn die römische Kirche ihren Palestrina mit stolzer Freude als den „Princeps musices" bezeichnet, so hat das deutsche evangelische Volk ganz dasselbe gute Recht, Johannes Eccard als seinen Palestrina hochzuhalten. Möchte das deutsche Volk der Gegenwart und Zukunft sich anschicken, die reiche Erbschaft des großen Meisters endlich anzutreten, und sich derselben werth zu zeigen.

Der erste Theil der geistlichen Lieder umfaßt nach dem Inhalt der Chöre den Kreis der Feste in der Ordnung des Kirchenjahres, nemlich auf Advent 1. auf Weihnachten 6, auf die Epiphanienzeit 3, auf die Charwoche, Ostern und Pfingsten gleichfalls je 3, auf die Trinitatiszeit zwei Lieder, dann das Magnificat und Te Deum.

Der zweite Theil allgemeineren Inhalts enthält sogenannte Katechismuslieder, Psalmen und dgl. m.

Noch erwähnen wir, daß sich die Umkehrung des ersten Tenors gegen den zweiten in mehreren Stücken der Partitur empfehlbar erweisen dürfte.

## Anregungen durch „Anregungen."

C-x. In den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (Jahrg. 6 v. J. 1861) lasen wir zwei Aufsätze, den einen (Seite 329) „Brod" überschrieben, von Louise Otto *), den andern (S. 163) „die Schiller-Göthe-Philologie" (anonym). Warum so spät? warum erst jetzt? — Nun das sei gleichgiltig, wenn nur die Anregungen, die unserer Feder dadurch entschlüpften, nicht gleichgültig sind, und noch auf's Heute so gut passen, wie auf vorige Jahre. Und sind auch jene Aufsätze nicht speciel musikalischer Natur, ist namentlich der zweite seinem Wesen nach entschieden literarisch, so hängen beide doch für uns so nahe mit dem ganzen (also auch dem musikalischen) Künstlerthum zusammen, daß den Entgegnungen selbst in einem rein-musikalischen Blatte wohl Raum gegönnt sein dürfte. — Also:

I. Brod.

Eine Jeremiasklage, aus der wir nur einige Cardinal-Punkte herausheben wollen.

1. Ein großer Theil der Künstler, seufzt L. Otto, kämpft sein Lebenlang den allgemeinen Kampf um's Brod, stirbt einen schlimmern Tod als Jene, die des bloßen leiblichen Hungertodes sterben, den „Tod des Geistes." „Sie gehen geistig daran unter, daß sie nichts Anderes thun und denken dürfen, als was ihnen Brod schafft." Und warum? — Während man Virtuosen, Sängern, Tänzerinnen Gold vor die Füße wirft, giebt man andern Künstlern (Dichtern, Componisten u. s. w.) „Steine statt Brod — aber auch die erst — wenn sie todt sind. Dann hat man plötzlich Geld für sie — — und errichtet Dem ein prangendes Denkmal, den man vorher verhungern ließ."

Gut, oder vielmehr schlimm! Aber gegen wen denn eifert Ihr? wen klagt Ihr an? Die dilettirende Mitwelt, welche nur das empfindet, empfinden kann, dessen sie sich wirklich bewußt ist? Die einmal wirklich noch nicht weiß, nicht wissen kann, welche große Zukunft der oder jener aufstrebende Künstler in seinem Schoße birgt, vielleicht auch nicht zur Reife zeitigen wird, anderntheils der schon gereiften Künstler und ihrer Werke Größe noch nicht versteht, nicht in sich aufnimmt, kostet, theilt? während ihr der Virtuose, Sänger, Tänzer leichtverstandenen Genuß, und zu erkaufenden, vor ihre Sinne schmeichelt?! — Erst die aufwachsende Nachwelt vermag es, je größer um so später, in Fleisch und Mark und Blut aufzunehmen. Darum auch wünscht sie, was der Ahn versäumte, nachzuholen. Kann sie's durch Brod nicht mehr — nun denn durch Stein und Denkmal, sich selbst nicht nur ein Zeichen der Erinnerung und Dankbarkeit, nein auch den kommenden Geschlechtern eine Tafel der Erweckung und Nacheiferung.

Und warum, fragt Ihr, ist's in Frankreich anders und in Italien? Warum darbt nicht dort der Künstler, wie bei uns in Deutschland? — Weil in Frankreich der Koryphäen nur gar wenige, die — unbekümmert um das gegenwärtige Geschlecht, gleichgiltig ob der Lorbeer noch die eigene Stirne zieren werde — Denkmäler für die Nachwelt, für das Ewige schaffen, weil man dort mehr praktisch den Leuten sich accommodiren lernt. Die Menge ist hier großentheils, wie dort, nicht schlimmer, auch nicht viel besser; der Künstler zumeist — ein anderer. Und wer's hier macht, wie sie's in Frankreich machen und in Welschland, braucht auch heute weder hier noch dort zu darben.

Und warum sollen sie's — soweit erkühnt sich unser Uebermuth zu fragen — warum sollen sie's, die Künstler, so viel besser haben? haben sie nicht schon — wie gar so Mancher tauschte nicht mit einem Millionär dafür — den großen geistigen Genuß voraus vor ihrer Mitwelt? Die gütige Natur ist weis' in ihren Spenden. Warum Alles Einem? — Wie schön die Antwort Jenes, dem man sagte: Ihr Chef lebt glänzend und in Freuden, und — schafft gar wenig; Sie, dem Alles obliegt, müssen kärglich leben. „Ein Glück" — war seine Antwort — „daß es nicht umgekehrt. Denn sollte Jener thun, was er nicht kann, da ging' er leer aus. Ich kann arbeiten, lebe karg, und bin zufrieden."

2. Wer sagt Euch, fragt unsere Verfasserin des Weitern beispielsweise, ob nicht jener Handlanger, jener Stubenmaler, jener Schullehrer, jener Musikdirektor einer kleinen Stadt — ein geschickter Baumeister, ein großer Maler, ein Volkserzieher, ein berühmter Componist worden wäre, wenn er in den Verhältnissen gewesen, sein Talent auszubilden, wenn nicht diese, die Verhältnisse „ihn in die beschränkte Sphäre gebannt hätten, in die ihn freilich keine andere äußere Macht zwang sich zu begeben, als die eine, die allbezwingende Gewalt: die Sorge ums tägliche Brod?!"

Wer sagt Euch, — könnten wir mit nicht minderem Recht etwa entgegnend fragen — ob so Mancher, der Unsterbliches geschaffen, uns Das geschaffen hätte, hätte seiner Wiege Gold gelächelt statt einer sorgenvollen Mutter schmerzbewegte Lippe, hätt' er sein Leben aller Sorge baar genießen können in Ueberflusses Fülle? Zu Allem fast bedarf es, auch zum Schaffen, zumeist äußerer Anregung und kam diese nicht von der liebevoll erziehenden Hand (wir denken an Mozart z. B.) des Vaters oder der Mutter, so sandte sie häufig eine fremde strengere Erzieherin, die Noth. Darum jener Maler nicht so ganz mit Unrecht über einen jüngeren Collegen achselzuckend ausrief: „Wollte Gott, er säße ein paar Jahre beim Hungertopfe, statt bei der Fleischschüssel. Da müßte er herausrücken mit seinen Studien, vollenden — erst Eins, dann wieder Eins, Neues stets und Neues schaffen, und unermüdet dadurch lernen, statt daß er jetzt, trotz aller Emsigkeit, vor lauter Tifteln, Feilen und wieder Feilen nicht fertig wird mit einem Werke, um — mit Einem Schlag das Höchste zu erringen!"

Wir könnten also fragen — sagte ich. Aber müssig alle Frage. Ein Jeder ward, was innerlich aus ihm geworden, gerade durch die Summe des ganzen „wie er's geworden." Mit dem, „was hätte werden können, wenn" — könnt' Ihr die ganze Weltgeschichte aus den Angeln heben, und schließlich: mit dem ewigen Gott läßt sich nicht hadern.

3. „Sacrilegium!" — „Nicht die verdammt allein" ruft unsere Künstler-Apostolin — „welche an der heutigen Kunst ein Sacrilegium begehen," nicht jenen Maler, der das Heiligenbild nicht malte, „das ihm selbst ein Gräuel ist, wenn er es nicht auf Bestellung malte, auf Bestellung für eine Kirche, die er nie betritt, dem Zweck eines Bekenntnisses zu dienen, das nicht das seine, eine Andacht zu erregen, die ihm ewig fremd geblieben!" Nicht „jene blasse Frau, in deren Augen Strahlen der zartesten Poesie glimmen," die sich (ums Brod!) gezwungen sieht „sich so weit zu erniedrigen, französische sittenlose Romane zu übersetzen," ja es als ihre heilige Pflicht (um's Brod!) erkennen muß „die heilige Flamme der Dichtkunst in sich selbst zu ersticken und ihre Feder Dingen zu leihen, die ihrem edleren Wesen geradezu widerstreben." Nicht jenen Componisten endlich, der „dem Ungeschmack des gewöhnlichen Pianoforte spielenden Publikum huldigend neue Opern zu Potpourri's zerreißt und wieder zusammenflickt. Muß er doch leben von der Kunst, mit ihm sein Weib und seine Kinder!" „Nicht die verdammt," ruft sie, „welche das Sacrilegium begehen, sondern die Macht, welche sie dazu zwingt, verdammt, die Macht, der sie sich nicht entziehen können, wenn sie nicht untergehen wollen — gebt ihnen Brod und Alles wird anders sein!"

Wie? — und das sagt eine deutsche Frau? — und das im Ernst? — Für's Brod arbeiten — gut! Das Heilige dadurch entwürdigen, oder — denn das kann nicht durch unsere

*) Entlehnt aus deren größerem Werke „die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart."

Lüge entwürdigt werden — ums Brod uns selber schänden — nimmer! Schlechter malen oder malend lügen? Seiner eigenen Sittlichkeit in's Antlitz schlagen? Schlechter musiciren? Das thaten unsere wahrhaft großen Künstler nie. Wenn's sein muß, dann um's Brod ein anderes Mal vieles schreiben, das uns (vielleicht doch) Muße lasse, das Schöne, Edle, dem wir uns hingeben, schön und edel zu vollführen. Wie Mancher mußte schon der ganzen Kunst, der Wissenschaft entsagen und ein Handwerk wählen, der Familie halber? — Wohl ihm, wenn ihm Muße blieb zum Schaffen und Studiren! Veduten zum Exempel und Familienbilder, statt der lieber geschaffenen Historiengemälde; die Kunst nach Theorien ehren, statt in Tönen dichten; meinethalb copiren! Aber nicht sich selbst und seine Kunst verläugnen. Wer diese schändet um des Brodes halber, ist's Brod nicht werth, das du willst, daß sie ihm geben sollen!

Endlich 4. „reisen!“ — „Die Welt“ — klagt die Verfasserin — „sieht freilich die Thränen der jungen Künstler und Dichter nicht, die auch gern hinaus möchten ins rasche Leben, weil die dumpfe Luft ihrer Städte sie zu erdrücken droht, weil die Philisterhaftigkeit ihrer Umgebung jeden höheren Schwung ihnen raubt. Sie möchten gern nach Paris, nicht etwa dort zu schwelgen, nein! nur auf dem Boden welthistorischer Entwicklung zu stehen, um sich auch zu weihen an der geheiligten Stätte, wo die Sonne der Freiheit glühend emporstieg. — sie möchten auch gern nach Italien, unter dem Himmel des Südens die Schwingen der Poesie zu entfalten, und das ewige Rom zu begrüßen, — sie möchten wenigstens gern das deutsche Land durchpilgern, die Stätten, die ihre Ahnen heiligten, sehen, und all die Völkerstämme kennen lernen, mit denen sie sich zu einem Volk verbrüdert fühlen. Aber sie können nicht fort, sie haben kein Geld dazu und müssen daheim bleiben und arbeiten, bis sie welches verdienen.“

— Wohl ist es schön, das Reisen, und stählt den Körper, reift den Geist, erfrischt das Herz. Auch mancher Beamte freilich, mancher arme Philister von Familienvater, wie würde er so ganz anders arbeiten, frischer, weniger pedantisch und philisterhaft, könnt' er von Zeit zu Zeit hinaus ins Freie, nach Paris, Rom, Neapel, Natur und Kunst zu sehen und alles Schöne! Aber ist's überhaupt Bedingniß? Bedingniß zum Schaffen? Bedingniß wenigstens — dem bildenden Künstler möchten wir hier Concessionen machen — für den Componisten, den Poeten? — Dem Einen mehr, dem Andern weniger! Doch muß sich Jeder — es ist nun einmal so — nach seiner Decke strecken. Händel reiste, Bach blieb im Cantorstübchen; Mozart reiste, Beethoven, Schubert nicht weiter als sie die Füße trugen. Félicien David holte sich die wüste Wüste aus — der Wüste, Carl Maria schrieb daheim die schönsten Zingaresen-Weisen. Schiller malte die Scenen seines Tell, ohne daß sein Fuß jemals die Schweiz betreten hätte; und Kant — auch einen Wissenschaftsmann zu nennen — zeichnete im Königsberger Studierzimmer die schönste Parallele seiner vier europäischen Nationen, als habe er Jahrzehende unter ihnen zugebracht.

„Reißt nur den Dingen“ — rufen wir mit Louisen aus — „den Schleier ab, und begnügt Euch nicht mit schönen poetischen Redensarten, sondern seht die Sachen wie sie sind!“ So sind sie, wie sie sind, und darum sind sie so, mußten so sein, und werden so sein, so lang es Künstler giebt. „Wozu die verhüllende Lüge?“

— — — Wer dies schrieb? — Ein Künstler schrieb's, ein Musiker vom Fach, der auch gern reisen, auch gern schaffen möchte Tag und Nacht, soviel ihm die Natur etwa verliehen, der's aber nur kann, wenn ihm die knappe Muße kommt, welche er sich abringt von den Lectionen, die er giebt, sich und seine Familie zu ernähren. Der aber nur sich anklagt wenn er's nicht dahin bringt, wohin er möchte, und nicht die Mitwelt; der daneben lieber in Deutschland arm — ein deutscher Künstler bleiben, als sein deutsches Musikanten-Blut etwa mit angloamerikanischem amalgamirend sich selbst in Gold umsetzen möchte.

---

# Kritische Revüe.

**Duos für Pianoforte und Violine.**

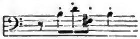
**Duo**, comp. für Pianoforte und Violine (oder Violoncell; Nr. 3 der Duos) von Heinrich Marschner. — Verlag von Friedr. Hofmeister in Leipzig. Op. 193.

**Sonate**, comp. für Pianoforte und Violine von Ernst Reiter. — Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur (jetzt Leipzig). Op. 11.

**Duo**, comp. für Pianoforte und Horn von Otto Bach. — Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig. Op. 10.

v. Br. Ohne Frage ist unter diesen drei Werken das erstgenannte dasjenige, welches sich nicht nur durch den, nun auch bereits der Geschichte angehörenden Namen seines Autors, sondern auch durch seinen Inhalt am meisten der Beachtung empfiehlt.

Marschner's Ruhm als Operncomponist überflügelt bekanntlich bei weitem denjenigen, welchen er sich als Instrumentalcomponist erworben. Das vorliegende Duo ist wohl als nachgelassenes Werk zu betrachten; es steht hinter früheren größeren Instrumentalarbeiten des Meisters nicht zurück, ja wir möchten ihm vor manchem uns bekannt gewordenen den Vorrang einräumen. Der allgemeine Charakter des Werkes ist, wie bei Marschner gewöhnlich ein pathetischer, aufgeregter, wie schon die Tonart der beiden Hauptsätze (H-moll) vermuthen läßt; aber die Leidenschaft, welche aus ihm spricht, entspringt nicht sowohl aus dem Gemüth, als aus der einseitig afficirten Phantasie, daher sie sich, vornehmlich im Finale, mehr im Element des Spukhaften bewegt. Der erste Satz (Allegro risoluto, 4/4) entwickelt sich aus einem sehr einfachen Motiv, nämlich folgendem:



In allen Tonarten und Tonlagen verfolgt es den Hörer von Anfang bis zu Ende mit zäher Unermüdlichkeit, aber das Gewebe ist geistreich und gewandt genug gesponnen, um uns nicht zu langweilen. Der zweite Satz (Andantino, quasi Allegretto, G-dur 6/8) ist uns durchaus der liebste; es liegt ihm ein volksliedartiges, recht anmuthiges Thema zu Grunde, wie Marschner deren so manche mit Glück erfunden hat. Der phantastische Charakter des auf den ersten zurückweisenden dritten und letzten Satzes (Scherzo-Finale, Vivace, non troppo 3/4) spiegelt sich schon in seinem Hauptmotiv:



Ohne bedeutend genannt werden zu können, gehört das Werk doch immer zu den anregenderen Produkten der neueren Literatur dieses Genres und wenn Marschner darin hinter manchem jüngeren Autor in Bezug auf Klangschönheit, combinatorische Gewandtheit, äußeren Schliff zurücksteht, so ersetzt er dies wieder einigermaßen durch Frische und Ungezwungenheit der Erfindung.

Gleich die Sonate von Ernst Reiter, einem uns bis jetzt noch unbekannten Autor, ist, was äußeren Schliff betrifft, dem Marschner'schen Duo überlegen; es ist da alles viel zierlicher, aber auch wässeriger. Der Componist hat sich eine bedeutende Gewandtheit in der Beherrschung der Phrase erworben — nicht der Phrase im gemeinen, absolut verächtlichen, sondern im höheren Sinn, wie man sie ja selbst einem Mendelssohn so oft zum Vorwurf machen muß. Was er hat, weiß er, von einigen leeren unbeholfenen und nach der Schule schmeckenden Stellen (besonders im Andante, dem schwächsten Satz) abgesehen, alles recht hübsch auszudrücken, aber der Metallwerth des Capitals, von welchem er uns die Zinsen mittheilt, muß sich eben noch erhöhen, ehe wir uns durch seine Gaben wahrhaft bereichert fühlen können.

Das Duo endlich von Otto Bach mögen Hornbeflissene als

eine willkommene Bescherung begrüßen; eine weitere künstlerische Bedeutung hat es nicht. Es besteht nur aus einem Satz (Allegro moderato, F-dur 4/4) und ist seinem Hauptinhalt nach als ein breit (nämlich 15 Seiten weit) ausgesponnenes Lied ohne Worte anzusehen, darin viel Triviales vorkömmt, im Einzelnen auch manche geschickte Combination zu loben, dagegen um so entschiedener der häufig hölzerne Clavierstyl zu tadeln wäre.

**Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.**

Zwölf Lieder, comp. von John Böie. — Verlag von Fritz Schuberth in Hamburg. Op. 25. Drei Hefte.

Lieder, comp. von W. W. Scheffer. — Verlag von August Whistling in Leipzig. Op. 9. Zwei Hefte.

Wir können und wollen auf die Gefahr hin, gemüthlos zu erscheinen, nicht leugnen, daß wir der modernen überzarten, halb krankhaften, halb erkünstelten Empfindsamkeit in Gedicht und Lied nicht sehr gewogen sind, so sehr auch immer (wir erleben's ja) das incidit in Scyllam, qui vult evitare Charybdim zu befürchten steht. An jenem Grundübel unserer Lyrik aber leiden auch die vorgedachten Sammlungen, denen, abgesehen davon, daß sie auf einem geistig so untergeordneten, bedenklichen Standpunkt stehen, manches Gute nachzusagen ist.

Wer aber seinen Geist einigermaßen an den Werken der großen Dichter gebildet hat, die daher auf seine ganze Welt- und Lebensauffassung auch nicht ohne Einfluß geblieben sein können, dem werden die wenigsten der Gedichte, welche die genannten Tonsetzer zu componiren sich angeregt fühlten, auch nur überhaupt genießbar sein. Daraus entsteht aber nothwendig ein Mißbehagen, über welches uns nur das Genie hinauszuheben vermag, und auch dieses nur, so lange wir uns ihm, was wir freilich so gerne thun, völlig kritiklos überlassen. Wer vermöchte sonst z. B. die Ossian-Gesänge Schubert's zu genießen? Und doch sind sie uns so überaus werth. Aber wir führen ja in der Kunst wie im Leben gleichsam eine doppelte Existenz, und tausendmal sagt unser Gefühl: ja, wo unser Intellect: nein sagt. Der begabtere der beiden Componisten scheint Böie zu sein, den auch die Leser dieser Zeitschrift bereits in vortheilhafter Weise kennen. Namentlich bezeugen seine Produktionen eine klarere Anschauung von dem Wesen des Liedstyls; Gesang und Begleitung schließen sich bei ihm einheitlicher zusammen, während in Scheffer's Liedern (z. B. in Nr. 2, 4, 5) zunächst das übermäßig, nur auf äußeren Zierath berechnete Accompagnement zu tadeln ist.

Ein zartes Gemüth und ein feiner musikalischer Sinn sprechen sich in Böie's Liedern unverkennbar und in recht freundlicher Weise aus, ganz besonders in den Liedern des ersten Heftes, mit Ausnahme des ganz phrasenhaften Nr. 3, in Nr. 5 und 8 des zweiten, in Nr. 11 des dritten Heftes. Die Gedichte sind, mit Ausnahme eines Eichendorff'schen und eines Volksgedichtes sämmtlich von R. Pohl und W. Herz.

Die Lieder von Scheffer müssen, da sie Spohr gewidmet sind, wohl schon vor längerer Zeit erschienen sein. Nr 3 hat uns unter ihnen am besten gefallen, besonders die Stelle:

So zittert, wenn die Woge ruht,
Im Meer das Sternenlicht u. s. w.

ist schön empfunden. Die Lieder sind für eine tiefe Stimme componirt.

**Lieder und Gesänge für Männerchor.**

Fünf Gesänge, comp. von Niels Gade. (Fünftes Heft der Lieder für Männerchor.) — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Op. 38.

Vier Lieder, componirt von H. Bönicke. — Derselbe Verlag. Op. 10.

Zwei Männerchöre, comp. von Hugo Pierson. — Verlag von Jul. Schuberth in Leipzig und New-York. Op. 35.

Die Literatur des Männergesanges ist bekanntlich keine übermäßig gehaltvolle und kann es auch bei der geistigen wie technischen Beschränktheit des Materials, welches der Männergesang dem Künstler bietet, nicht wohl sein. Reißmann in seiner Abhandlung über das deutsche Lied eifert gegen das ganze Genre überhaupt und meint, der selbständige Männergesang habe viel zum Ruin der Stimmen beigetragen, indem die principielle Theilung der Tenore und Bässe eine unnatürliche wäre, eine Behauptung, die immerhin nicht ganz falsch sein mag.

Die Bereicherung, welche die gedachten Compositionen dem so bedenklich situirten Männergesang zuführen, ist eine mehr äußerliche als innerliche. Als die flüßigsten Produkte einer schon sehr routinirten Hand erscheinen unter diesen Gesängen ohne Frage jene von Gade, als eine in irgend einem Sinn hervorragende Erscheinung können auch sie nicht bezeichnet werden. Das anmuthigste unter den fünf Stücken dieses Heftes ist die Composition des „Minnelied" (Uebertragung eines altdeutschen Gedichtes) von Kürnberg. Die Lieder von Bönicke sind ziemlich flau und erheben sich in keiner Weise über die Masse des Mittelgutes. Einen etwas kräftigeren Anlauf nimmt Pierson in seinem „Reiterlied vor der Schlacht", dafür ist aber das zweite Stück: „des Helden Brust" um so matter ausgefallen.

**Werke für Orchester.**

Ouverture zu Medea, comp. von Woldemar Bargiel. Partitur und vierhändiger Clavierauszug vom Componisten, im Verlag von C. F. Leuckart in Breslau. op. 22.

Diese Ouverture wurde, wie die D. M. Z. schon in ihrer letzten Nummer meldete, jüngst bei einer Aufführung in Cöln sehr warm aufgenommen und wie uns dünkt mit Recht. Das Werk des hervorragend begabten, von uns in der ersten (Probe-) Nummer dieser Zeitschrift eingehend gewürdigten Componisten athmet Feuer und Geist; der Ausdruck der Leidenschaft, obwohl energisch genug und in der Entwicklung sehr glücklich gesteigert, überschreitet doch nirgend die zarte Grenzlinie des Schönen; die Motive sind edel und charakteristisch empfunden, die Orchestrirung zeichnet sich zugleich durch ein reiches Colorit und künstlerisches Maß aus. Kurz, das Werk ist allgemeiner Beachtung angelegentlich zu empfehlen, und diese Blätter kommen wohl noch ausführlicher darauf zurück.

## Locales.

**(Beethoven's Missa solemnis).**

S. B. Das Beethoven'sche Riesenwerk (über welches wir unser Glaubensbekenntniß schon nach seiner vorjährigen ersten Aufführung *) durch die Ges. d. M., und neuerdings in der Const. Oesterr. Zeitung vom 1. April ausgesprochen haben), gelangte vorigen Sonntag zur zweiten und zwar, namentlich was die Solisten betrifft, bei weitem gelungeneren Ausführung. Man hatte diesmal Hofopernsänger herangezogen, nämlich Frau Dustmann, Frl. Bettelheim und Herrn Erl (statt des unmittelbar vor dem Concert heiser gewordenen Herrn Walter). Herr Panzer, Mitglied der k. k. Hofkapelle, obwohl nicht Theatersänger, kann gleichfalls als Fachmann betrachtet werden. Dadurch war wenigstens für gute Stimmen und genügende Technik, theilweise auch für künstlerisch-schönen Vortrag gesorgt. Es ist eigenthümlich, daß man Beethoven'sche Gesangspartieen von Dilettanten gesungen selten anhören kann, Bach'sche aber selten von Fachleuten; und so hoffen wir denn, daß die bevorstehende Aufführung der Passionsmusik, trotz der theilweisen Besetzung der Solopartieen durch Dilettanten deßhalb nicht minder befriedigend ausfallen werde. — Frau Dustmann eignet sich ihrer klangvollen reinen Stimme und ihres schönen, klaren Tonansatzes nach, sehr gut zu solchen Aufgaben und verdient das Lob, daß sie sich denselben immer mit vollem Fleiß und großem Eifer hingiebt. Frl. Bettelheim, eine Sängerin, die ebenfalls durch eine Stimme von wahrem Goldklang und durch vielen Fleiß sich auszeichnet, ist doch in manchen Punkten noch zu sehr Anfängerin, um von ihr mit

*) Jahrgang II, Nr. 12.

voller Zuversicht eine unbedingt vollendete Leistung erwarten zu dürfen, und sie muß noch ernstliche Studien machen, um zu voller Reinheit der Intonation und der Abstufung der Töne zu gelangen. Herr Erl zeigte sich als unerschrockener und sattelfester Kämpe, indem er ohne Probe die unseres Wissens ihm unbekannte Partie übernahm, und ohne jede Störung, theilweise sogar recht glücklich durchführte. Herr Panzer ist als gewiegter, routinirter, jedoch innerlich etwas kühler Sänger bekannt. Bis zum Benediktus ging die Messe nahezu tadellos von Statten, in den beiden letzten Sätzen wurde zuweilen von der Altistin distonirt und dadurch dem reinen Eindruck des großen Werks Abbruch gethan Chor und Orchester waren unter der energischen Leitung des Herrn Herbeck ganz trefflich. Die kleine Orgel, von der man nur mitunter ein wenig Baß, aber oben viel unreine Mixtur hörte, wurde von Herrn Bibl jun. ganz wacker behandelt. — Das Violinsolo im Benediktus wurde von Herrn Hellmesberger ausdrucksvoll gespielt. — Warum man nicht den rheinischen Aufführungen folgte, und das Pleni (wohl auch das Osanna) vom Chor singen ließ, wissen wir nicht. Die Wirkung der Solostimmen gegen das volle Orchester ist doch eine gar zu auffallend matte, ja peinliche. —

Das zahlreiche Publikum nahm sichtlich den tiefsten Antheil an dem erhabenen Werke.

## Skraup und Führer.

Ueber die beiden obigen kürzlich verstorbenen Prager Musiker wird uns Folgendes mitgetheilt: Franz Skraup war ein sehr begabter und durchgebildeter Musiker und bedeutend als Dirigent. Der Glanzpunkt seiner musikalischen Wirksamkeit fällt in die Zeit der Nachblüthe der Prager musikalischen Zustände. Es ist bekannt, daß Mozart für das musikalische Prag eine Vorliebe hegte; später fungirte C. M. Weber als Capellmeister; Triebensee, ein ausgezeichneter Künstler, nahm nach Weber den Platz ein. Es war daher sehr ehrenvoll für Skraup nach solchen Vorgängern, umgeben von Persönlichkeiten wie Tomaschek, Wittasek, Dionys Weber, Pixis u. A. das schwierige Terrain mit Würde zu behaupten. Skraup diente wie man sagt von Pik auf; aus dem Choristen wurde ein Repetitor, dann ein zweiter, endlich der erste Capellmeister. Daß es da nicht ohne harte Collisionen, Neid und Scheelsucht von der einen und Intriguen von der andern Seite abging, ist leicht einzusehen, wenn man bedenkt wie schwer es wird, am eigenem Heerd zur Geltung zu gelangen. Doch! o Eitelkeit menschlichen Strebens! Zu was führte denn eigentlich dieser harte Kampf mit dem Leben? — Recht hatte Derjenige, der da sagte, die größte Kunst sei: „sich selbst zu kennen“ und für den Künstler ist dies besonders von Wichtigkeit. Das Leben eines jeden Menschen geht gewissermaßen in einem Crescendo in einer aufsteigenden Linie; auf dem Culminationspunkte angekommen, scheint es im besten Falle einen Augenblick stille zu stehen. Der Mensch athmet frei auf, seiner Kraft bewußt sieht er triumphirend um sich herum, freut sich der überstandenen Gefahren und Kämpfe, vergißt aber nur zu leicht, daß Alles in dieser Welt ein Ende hat. Der Stillstand ist nur scheinbar, und kann man nicht vorwärts so geht man rückwärts. Es beginnt das Decrescendo — die fatale absteigende Linie und ehe man sich's versieht steht man am Ende — am Rande der Gruft. Nur Wenigen ist es gegeben, diesen Culminationspunkt zu erkennen und ihr Leben so einzurichten, daß der Abhang von da an nicht allzuschroff werde. Diese letztere Erkenntniß schien Skraup zu fehlen. Die schöne Stellung, die er durch lange Jahre mit Ehren behauptete, mußte er kampfesmüde in seinen alten Tagen aufgeben, Vaterland und Freunde verlassen und im Ausland an einer Bühne 3. oder 4. Ranges sein Auskommen suchen. Der Mann muß schwere Stunden gehabt haben und darum sei ihm dieses Nachwort vergönnt.

In jene Zeit des Prager musikalischen Nachsommers fällt auch die Wirksamkeit Robert Führers, dessen äußeres Leben eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Skraup's hat. Er war nach dem Tode Wittasek's (seines Adoptivvaters) in die Stelle des Letzteren als Domcapellmeister getreten, genoß der allgemeinen Achtung, mußte aber in Folge eines bedauerlichen Fehltrittes Stellung und Vaterland verlassen und sein Heil in der Fremde suchen. Wie viel Neid und Mißgunst an dem letzteren Umstande theilhatten, weiß ich nicht, jedenfalls sprach man damals von Denunziation und dergleichen. Ich berühre hier absichtlich diese Umstände, um an das Gewissen der betreffenden Persönlichkeiten zu appelliren und ihnen merken zu lassen, daß die Welt nicht blind ist und die Reihe an Jedermann kommt.

Robert Führer war ein geborner Musiker, wenn ihm auch die Tiefe abging, die man heutzutage das Recht hat von so besonders glücklichen Organisationen zu verlangen; aber er meinte es ehrlich mit der Kunst.

Führer und Skraup sind die letzten Glieder aus jener Glanzperiode Prags, die mit Erfolg auf musikalischem Gebiet kämpften. Jener ausschließlich auf kirchlichem, dieser auf weltlichem Boden. Führer war ein ergiebiges Talent; wenn er auch in letzterer Zeit zu viel schrieb um immer gut zu bleiben, so finden sich doch sehr gediegene Sachen unter seinen Compositionen. Skraup war weniger ein schaffendes Talent, aber als Dirigent von Bedeutung.

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Es erübrigt mir nur noch die Eröffnung der Museums-Concerte des Monates Jänner. Das vierte derselben, am 3. Jänner, brachte die Symphonie in Es-dur von Mozart, in guter Aufführung, die Menuet jedoch, nach dem einstimmigen Urtheil der Musiker, zu langsam. Neu für uns und in hohem Grade interessant waren zwei Männerchöre mit Orchester: Gesang der Geister über den Wassern, von Schubert, und Dithyrambe von Rietz. Ersteres kam nicht in seiner ganzen Schönheit zur Geltung: dazu hätte das Tempo des ersten Allabrevesatzes etwas rascher und namentlich die Besetzung des Chors etwa um das Vierfache stärker sein müssen, er konnte so nicht hinreichende Kraft entwickeln. Das Werk von Rietz wurde sehr gut ausgeführt, ist auch recht interessant, ohne jedoch dem Schubert'schen an Bedeutung gleich zu kommen. Herr Richard sang einige schwedische Lieder und Hr. Wallerstein spielte Hummel's H-moll-Concert, fertig aber ohne alle Wärme. Die Solostücke, die er später zum Besten gab, waren auf dem Programm nicht genannt; das Eine konnte allenfalls ein Notturno von Chopin oder dgl. sein, das Andere war ein, wahrscheinlich von Hrn. W. selbst zusammengefügtes Pasticcio aus Thalberg's Don Juan-Fantasie und ähnlichen Dingen; es zeugte jedenfalls von dem merkwürdigen Geschmack des Spielers. Die Ouverture zu Coriolan ging im Ganzen gut, hätte jedoch hin und wieder markiger auftreten dürfen. — Die Pastoralsymphonie eröffnete das fünfte Concert. Alle Tempi wichen von den gewohnten mehr oder weniger ab, was natürlich frappirte. Während ich meinerseits den langsamen Satz etwas langsamer und das Scherzo etwas schneller wünschte, bin ich dagegen mit der breiteren Entfaltung des letzten Satzes sehr einverstanden. Frau Michaeli aus Stockholm ließ uns in einer Arie aus der Schöpfung, den Variationen von Rode und einigen zugegebenen Liedern wahrhaft virtuose Gesangsleistungen hören. Hr. Herm. Brinkmann, der geschätzte Violoncellist unserer Quartett-Soiréen, spielte ein Concert von Molique und eine Fantasie von Servais. Während Reinheit und Fertigkeit, sowie Schönheit des Vortrags die gewohnten waren, drang sein Ton diesmal nicht recht durch: es war das erste Mal, daß wir ihn im großen Saale hörten. Die Ouverture op. 124 von Beethoven machte den Beschluß. Bis zu der Fuge gehört sie zum Großartigsten, was wir haben; letztere selbst hat mich nie angezogen. — Das sechste Concert des Museums, am letzten Jänner, begann mit der Symphonie op. 98 von Haydn (in B, mit Einleitung und Adagio in F-dur $^3/_4$). Sie wurde mit viel Feuer executirt und war eigentlich die erste diesjährige, die so recht zündete. Kam mir schon der erste Theil etwas zu rasch vor, so streifte jedoch der letzte die Grenze der Möglichkeit so nahe, daß nicht Alles klar und sicher blieb. Die Gesangsvorträge hatte Frau Dary-Naettiger aus Berlin übernommen. In einer Arie aus Semiramis schien sie auf dem ihr zusagenden Gebiete, und entwickelte mehr als gewöhnliche Fertigkeit neben großem Umfange. Für Lieder-Gesang und die Arie „Che faro“ aus Gluck's Orpheus fehlte es ihr jedoch an Wärme. Besondere Anziehungskraft erhielt dieser Abend durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann.

Sie spielte feurig und poetisch wie immer. Das Concert ihres Gatten (Amoll) war für uns fast neu zu nennen; ich halte es für eine geistreiche Composition, die öfter gehört werden sollte. An kleinen Stücken spielte sie ein Lied von Mendelssohn, ein Impromptu von Chopin und (zum Schluß als Gipfelpunkt) die Gavatte in D-moll von Bach; auf wiederholten Hervorruf gab sie noch ein anderes der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte zu. Die Ouverture zu den Abenceragen beschloß den recht genußreichen Abend. —

## Nachrichten.

Im zweiten Abonnementsconcert in München wurde eine Symphonie von Max Zenger zu Gehör gebracht und günstig aufgenommen.

In einem Privatconcert des in neuester Zeit in die Hände W. Rust's übergegangenen Bachvereins in Berlin wurden drei Cantaten von J. S. Bach zur Aufführung gebracht, und zwar: 1. „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, 2. die Ostercantate: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, 3. die für den ersten Sonntag nach Trinitatis: „Brich den Hungrigen dein Brod.“ In den Solopartien für Sopran und Alt präsentirten sich drei junge Sängerinnen aus der Schule des Gesanglehrers, Mitgliedes des k. Domchors und Kritikers Gustav Engel mit bestem Erfolg.

Unter den noch ungedruckten Werken von Beethoven befindet sich auch eine Operette, und zwar im Originalmanuscript.

Die Landsberg'sche Beethoven-Sammlung ist für die kgl. Bibliothek in Berlin erworben worden.

Das Oratorium von Haydn: „Tobias' Rückkehr“ ist in Berlin vom Stern'schen Verein aufgeführt worden, hat aber keinen großen Eindruck gemacht. Man hat es im Allgemeinen sehr langweilig gefunden.

Wie uns von ebendaher mitgetheilt wird, soll ziemlich eine Erfindung im Notendruck gemacht worden sein, welche in ihren Folgen von der weittragendsten Bedeutung für die Musik werden kann. Wie beim Buchdruck werden auch hier erhabene Typen hergestellt, und dadurch ist die Möglichkeit gegeben, dieselben in der Buchdruckerpresse zu vervielfältigen. Es werden aber nicht, wie bei den Hälle'schen Drucken, die einzelnen Linien und Noten durch ebenso viele einzelne Lettern zusammengesetzt, sondern die ganze Seite, gleichviel ob groß Folio oder klein Octav, bildet eine einzige Type, welche zugleich (ähnlich den zum Stereotypdruck verwendeten) eine fast unbegränzte Anzahl von Abdrücken zuläßt. Die Folgen liegen auf der Hand: eine bis jetzt unbekannte Billigkeit des Preises bei allen solchen Werken, bei denen großer Absatz zu erwarten ist, also Clavierauszüge von Opern, Orchester- und Chor Stimmen rc. Man beabsichtigt aber — und das würde ein wesentlicher und wahrhafter Gewinn für die Kunst sein — in Berlin Partituren zu drucken; und dann kann man künftig, im schönsten Druck auf gutem Papier den Don Juan in Partitur für 2—2½ Thlr., Fidelio für 3 Thlr., eine Beethoven'sche oder Mozart'sche Symphonie in Partitur für 15—20 Sgr. haben. Ferner ist die Erfindung für die Gesangvereine von Wichtigkeit, indem das Preisverhältniß der neu zu druckenden Stimmen in schönster Ausstattung sich verhält wie 1 zu 5.

In Graz fand am 25. März das 5. und letzte „Mitgliederconcert“ des steyermärkischen Musikvereins statt. Die Leitung war probeweise in die Hände des Herrn Dr. Wilhelm Mayer aus Wien (eigentlich Prag) gelegt, und hat derselbe in Folge des günstigen Ergebnisses die erledigte Stelle des Musikdirektors dieser Anstalt erhalten. Das Programm dieses Concerts enthielt: Spohr's Ouverture zu Faust, Arie aus Titus von Mozart, Elegie für Cello von B. Romberg, zwei Lieder von Veit und Mendelssohn, und die C-dur-Symphonie von Fr. Schubert (ganz und unverkürzt).

Das Programm der drei in Pest im März und April abzuhaltenden „philharmonischen Concerte“ ist folgendes: I. Symphonie in Es von Haydn. Quartett aus einer Oper von Mosonyi. Toccata von S. Bach, instr. von Esser. Symphonia eroica von Beethoven. — II. Symphonie in Es von Mozart. Duett aus Freischütz. Introduction zu einer neuen Oper von Erkel. Quartett aus Cosi fan tutti. Festouverture op. 124 von Beethoven. —*III. Ouverture zur schönen Melusina von Mendelssohn. Arie aus dem Schauspieldirektor von Mozart, Ouverture zu den Abenceragen von Cherubini. Symphonie in D-dur von Beethoven. Direktor dieser Concerte ist Franz Erkel.

In der ersten Kammermusik-Soirée des Musikvereins in Innsbruck am 19. März kamen zur Aufführung: Beethoven's Es-dur-Sonate op. 12 (gesp. von Dr. Vogel und Herrn Alliani). Zwei Lieder von Spohr und Fr. Abt (ges. von Frl. Dönig). „Des Menschen Trost“, Vocalquartett von Spohr. Streichquartett von Mendelssohn in Es op. 12, (Finanzrath Dr. Gröber, Tob. Hummel, Alliani und Dr. Frahmüller). Die Sonate wurde rein und mit Pietät, aber etwas zu abgemessen und ängstlich vorgetragen. Frl. Dönig, sehr jung, berechtigt zu guten Hoffnungen. Das Vocal-Quartett wurde ziemlich unrein und schwankend ausgeführt, das Streichquartett dagegen mit vielem Fleiß und Verständniß, besonders aber der letzte Satz feurig und schwungvoll vorgetragen. Die Stimmen waren nach denen des Wiener Hellmesberger'schen Quartetts genau bezeichnet und so studiert. — Das dritte Musikvereinsconcert am 25. März brachte Gade's Ossian Ouvertüre, C. M. v. Weber's Clarinet-Concert (Herr Otter), Mendelssohn's Violinconcert (Herr A. Hummel), und den ersten Theil von Fr. Schneider's Oratorium „Das Weltgericht.“ Das Weber'sche Concert erheischt mehr Ton und Wärme als Hrn Otter zur Verfügung stehen; Herr Hummel, ein talentvoller Schüler Lauterbach's würde bei größerem Fleiß zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. Die Ouverture und das „Weltgericht“ wurden sehr beifällig aufgenommen.

Im 3. Concert des Cäcilien Vereins unter der Leitung des Herrn Musikdirektors Anton Apt in Prag, kam die Musik zum Trauerspiel „Lucifer“ von J. A. van Eyken mit Beifall zur Aufführung.

Der Pianist Herr Theodor Ritter spielte in einem Pariser Conservatoriums-Concert Beethoven's G-dur Concert mit großem Beifall, hatte sich aber erlaubt, in den Orchesterstimmen Aenderungen vorzunehmen! So berichten „Pariser Briefe“ in der Niederrh. M. Z.

Das 4., 5. und 6. Abonnements-Concert in Aachen unter der Leitung des kgl. Musikdirektors Wüllner brachte folgende Compositionen zur Aufführung: Symphonie in Es-dur von J. Haydn, Weihnachtslied von Calvisius, Violinconcert in A-moll von S. Bach (Herr Freischauer), „Manfred“ von Schumann. Ouverture zu Medea von Cherubini, dritter Akt aus Gluck's Armida, Credo aus der H-moll-Messe von S. Bach, Symphonie in C-moll von Beethoven. Requiem von Mozart. Neunte Symphonie von Beethoven. — (Die Aufführung von Gluck's Armida und des S. Bach'schen Credo's mögen sich unsere Wiener Concert-Direktionen ebenfalls angelegen sein lassen. D. Red.)

Am 21. März führte der Riedel'sche Verein in Leipzig S. Bach's hohe Messe in H-moll auf.

### Wien.

Frl. Henr. Sulzer hat das Wiener Hofoperntheater mit der Berliner Opernbühne vertauscht. Wir haben keine Ursache, uns darüber zu grämen, oder den Berlinern zu dieser Acquisition zu gratuliren.

Unter den zur Industrie-Ausstellung in London gehenden Clavieren hiesiger Fabriken, befinden sich auch solche aus den jüngeren Werkstätten der Herren Jos. Schneider (alte Wieden, abgebranntes Haus), und Gottfr. Cramer (Landstraße, gegenüber dem Sophienbad); auf dem ersteren spielte Herr Oscar Smith aus Hamburg in seinem kürzlichen Concert, und man hatte sich allgemein über den schönen Ton desselben gefreut. Auch das zweitgenannte, welches wir in der Fabrik selbst probirt haben, giebt Zeugniß über die raschen Fortschritte seines Erbauers, und fand bei Allen, die es kennen lernten, vielen Beifall.

Das bereits als abgeschlossen gemeldete Engagement des Frl. Titjens an hiesiger Hofopernbühne, soll sich in der letzten Stunde wieder zerschlagen, und die Sängerin einen Contrakt mit Petersburg unterschrieben haben.

Herr Franz Krenn, der verdienstvolle Chorregent im Mariahilf, ist zum Kapellmeister der Pfarrkirche zu St. Michael ernannt worden.

Die erste Aufführung von S. Bach's Matthäuspassion findet am Charfreitag Abends 7 Uhr im Redoutensaal statt.

## Concert-Ankündigungen.

Sonnabend den 5. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Pianistin Josefine Sandoz.

Sonntag den 6. April Mittags halb 1 Uhr im großen Redoutensaal: Concert des Männergesangvereins. Um dieselbe Stunde im Musikvereinssaal: Zöglingsconcert des Conservatoriums.

## Briefkasten der Redaktion.

Th. J. in P. Mit Vergnügen erwartet, doch bitten wir um möglichste Gedrängtheit.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 15. Wien, 12. April 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Historisches zu S. Bach's Matthäuspassion.

Bei dem besonderen Interesse, welches in diesem Augenblick die für den Charfreitag angekündigte erste Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach in Wien erregt, halten wir es nicht für unpassend, hier unseren Lesern, unter welchen gewiß Viele, denen die Bände der Leipziger Bachgesellschaft nicht zugänglich sind, das von Jul. Rietz verfaßte Vorwort zum 4. Band mitzutheilen, so weit es die allmälige historische Entwicklung der „Passionen" überhaupt betrifft. Wir haben nicht wenige Musiker gesprochen, die dasselbe nicht kennen, weil sie nicht „abonnirt" sind; wie wüßten aber zur Vorbereitung, namentlich unserer hiesigen Leser nichts Zweckmäßigeres zu bieten als gerade diese Rietz'sche Zusammenstellung, durch welche in schlichter und kernhafter Weise jene Entwicklungsgeschichte zur Klarheit gebracht ist. Wir lassen dann ein anderes historisch interessantes Dokument folgen, nämlich das Vorwort, welches Zelter dem Textbuch zur ersten Aufführung in Berlin vordrucken ließ. Die Redaktion.

„Der Gebrauch, die Passion in episch-dramatischer Form während der Charwoche musikalisch aufzuführen, ist ein uralter. Er besteht noch jetzt in der katholischen Kirche ziemlich allgemein in der auf alter Tradition beruhenden Art und Weise. Diese besteht hauptsächlich darin, daß man (wie z. B. in der Sixtinischen Kapelle zu Rom) einen Sänger für die Erzählung des Evangelisten, einen für Christi Reden, und nur noch einen einzigen für alle andern redend eingeführten Personen anwendet, das Volk, turba, das durch den Chor selbstständig vertreten wird, ausgenommen. Durch diese Einrichtung tritt das dramatische Element in seinem eigentlichen Wesen sehr zurück, und die Musik nimmt, da jeder der an der Darstellung Theilnehmenden alles was ihm zukommt in dem fest bestimmten, einfachen Choraltone (Accentus) vorträgt, hierbei eine sehr untergeordnete Stelle ein. In der evangelischen Kirche erscheint der Vortrag der Passion deutsch und in kunstgemäßer Art, nicht vor der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Winterfeld (der evangelische Kirchengesang, Theil 3, Seite 362) findet die früheste für Chorgesang eingerichtete Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in Keuchenthal's Gesangbuch, Wittenberg 1573. Eine kurze vierstimmige Einleitung geht ihr voran und beschließt sie, im Uebrigen sind nur die turbae, die Worte einer Mehrheit von Personen oder des Volks, vierstimmig behandelt. Eingeschaltete geistliche Lieder kommen nicht vor.

Aehnlich verhält es sich mit der Passion nach dem Evangelisten Johannes, die in Selnecer's Gesangbuch 1587 zu finden ist; es wird dabei nur berichtet, daß geistliche Lieder, von der Gemeinde gesungen, deren Vortrag eingeleitet hätten.

Als ein Fortschritt ist die 1588 erschienene Passion nach dem Johannes von Bartholomäus Gese anzusehen. Sie beginnt mit einem fünfstimmigen Chor, auf welchen die evangelische Erzählung im Choralton, einstimmig vom Tenor vorgetragen, folgt. Aus ihr treten selbstständig hervor: die Reden Christi, von den gewöhnlichen Chorstimmen gesungen; die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig; die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters zweistimmig; die turbae fünfstimmig. Ein fünfstimmiger Chor schließt das Ganze.

Passionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Winterfeld nicht bekannt geworden; er glaubt, daß sie von ähnlicher Beschaffenheit wie jene gewesen seien.

Heinrich Schütz (1585—1672), in dessen „Auferstehung des Herrn" bei einer den älteren Passionen übereinstimmenden Einrichtung bereits moderne Formen vorkommen, hat dergleichen Formen in seinen Passionen nach allen vier Evangelisten (aus seinen späteren Lebensjahren) sehr bescheiden, höchstens in den sie beschließenden Chören angewendet. Aehnlich sind noch die 16 Jahr später (1682) in Vopelius Gesangbuch erscheinenden Passionen eingerichtet, und wenn sie auch wahrscheinlich früheren Ursprungs sind, so zeigt ihre Aufnahme in ein viel späteres Gesangbuch, daß die Form in der sie erschienen, damals noch die gebräuchliche war.

Erst 1672 zeigt sich in der zu Königsberg erschienenen Passion des Capellmeisters Johann Sebastiani bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musiken eine Erneuerung der Formen im Einzelnen und hier auch zum ersten Male der Gebrauch kunstmäßig gesetzter Melodien geistlicher Lieder, während bei Schütz nur in den Schlußsätzen seiner Passionen Anklänge an Choralweisen erscheinen. Die biblische Erzählung ist bei Sebastiani nicht mehr im Choraltone, sondern recitativisch gefaßt, und wird entweder von zwei Violinen oder zwei Violen und dem Baß begleitet (das erste Beispiel von Instrumentalbegleitung in einer Passionsmusik); die turbae treten im vierstimmigen Chor auf, aber fünfstimmigen Gesange, denn der Evangelist stimmt allemal in hohem Tenor, selbstständig mitwirkend, ein; zwei Violinen, vier Violen und Baß sind ihnen regelmäßig als Begleitung zugestellt. Für die geistlichen Lieder findet sich die Vorschrift, daß sie nur in der Oberstimme gesungen, die übrigen Stimmen aber durch die Violen und den Baß ausgeführt werden sollen. Nur bei dem „Dankliedchen für das bittere Leiden Jesu" am Schluß, sollen (nachdem vier Strophen in jener Weise vorgetragen worden sind) bei der fünften und letzten, alle singenden wie klingenden Stimmen mitwirken.

Eine eigenthümlich merkwürdige Erscheinung waren die zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg hervortretenden Passionsoratorien, in welche die durch Händel, Keiser und Mattheson für die Oper (welche seit dem Ende des 17. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung in Hamburg genommen hatte) ausgebildeten Gesangsformen des Recitativs, der Arie, des Duetts und zwar in galanter, nur durch kunstgemäß gebildete Sänger auszuführender Schreibweise, übertragen wurden. Anfänglich bildete noch das Schriftwort in seiner Urgestalt die Grundlage derselben. Im Jahre 1704 aber

ward eine von der bisher üblichen Form vollständig abweichende Passion. „Der blutige und sterbende Jesus" von Hunold Menantes gedichtet, von Reinhard Keiser (1673—1739) componirt, aufgeführt, in welcher der Evangelist fehlt, Sprüche der heiligen Schrift und Kirchenlieder nicht eingewoben sind, dagegen drei Cantaten oder sogenannte Soliloquia (dramatischen Scenen ähnlich), die Klage der Maria, die Thränen Petri und ein sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion (einer allegorischen Person) eine bedeutende Stelle einnehmen. Die Neuerung entging nicht der allerschärfsten Rüge, sie rief heftige Streitigkeiten hervor und konnte nicht Wurzel fassen, obgleich durch sie eine neue Richtung angebahnt wurde. Denn auf Veranlassung dieses Versuchs, den Passionsmusiken eine andere Gestalt zu geben, trat der Hamburger Rathsherr, Licentiat Brockes mit einem musikalischen Gedicht von gleicher Bestimmung hervor, welches zur Vermittlung wohl geeignet war. Das Ganze war dramatisch abgefaßt und der Soliloquia der mithandelnden Personen waren nicht wenige. Allein der Evangelist war beibehalten — freilich nicht mit dem reinem Worte der Schrift, welches keinem der Singenden in den Mund gelegt war — und er diente dazu, durch Erzählung die Lücken zwischen den einzelnen aus der Leidensgeschichte vorgeführten Bildern auszufüllen. Diesen Bildern aber waren fromme Erwägungen und Betrachtungen in gleicher Form gegenübergestellt, mit denen zwei allegorische Personen, die Tochter Zion und die gläubige Seele, auftraten, wie denn endlich an geeigneten Stellen auch die christliche Kirche in vollem Chor einzelne angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören ließ. Diese Passion, damals als ein Meisterwerk bewundert, wurde zuerst von Keiser, dann aber auch von den andern Hamburger Componisten, Händel, Mattheson und Telemann in Musik gesetzt. Die erste Aufführung der Keiser'schen Composition fand in der stillen Woche 1712 statt. (S. Winterfeld: der evangelische Kirchengesang Bd. 3 Seite 61 ff.) Für uns besonders ist es interessant, daß Bach aus dem Gedichte mehrere Arien in seine Johannes-Passion aufgenommen hat *).

Hier ist nun der Ort zu Bach zurückzukehren, in dessen Passionen wir zunächst die Erweiterung, in der die Form des hergebrachten Vortrags der Leidensgeschichte bei Sebastiani erscheint, dann aber auch die Anwendung der neuen beliebten, durch das musikalische Drama hervorgerufenen Formen, geläutert und geadelt durch des Meisters Geist, wiederfinden. Schriftwort und Kirchenlied allein genügten den Mitlebenden Bach's nicht länger, auch wohl ihm selbst nicht, als Sohne seiner Zeit. Die fernere Betrachtung und Erwägung des im Evangelium Vorübergeführten, die reflektirenden Arien und Chöre sollten seinen Passionen nicht fehlen. Blieb nur der Kern des bisher durch langen Gebrauch kirchlich Geheiligten unversehrt, so konnte kein Anstoß gefunden werden bei der Einführung desjenigen, was bei andern Gelegenheiten bereits in der Kirche heimisch geworden war. Nur jene Soliloquia, jene theatralischen Scenen, in denen biblische Personen mit andern Worten als denen der Schrift auftreten, mußten ausgeschlossen bleiben, denn eine so große Näherung an die Bühne, wie bei den Hamburger Tonmeistern, erschien unstatthaft. In einer solchen an dem Alten wie Neuen theilnehmenden Gestalt erscheinen nun die Passionen Bach's, in denen uns als ganz selbstständiges, ihnen zuerst angehörendes Moment die lebendige Betheiligung der Kirchengemeinde (nicht jener idealen durch

*) Einem so eben erschienenen Buche: „Die erste stehende deutsche Oper, dargestellt von Dr. E. O. Lindner. Berlin, Schlesinger" entnehmen wir die Notiz, daß sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin eine Passionsmusik nach dem Marcus vom Jahre 1729 von demselben Componisten befindet. Es wird dort (S. 166) gesagt, daß sie viel bedeutender als die Composition der Brockes'schen Passion, und auffallend die Uebereinstimmung einzelner Stellen mit der Auffassung Bach's in der Matthäuspassion sei.

den Singchor vertretenen wie bei Keiser) durch Mitsingen der Choräle entgegentritt.

Es ist nicht genau bekannt, wieviel solcher Passionsmusiken Bach geschrieben hat; man sagt fünf. Außer der Matthäuspassion ist nur noch die nach dem Johannes öffentlich bekannt geworden. Eine dritte nach dem Evangelisten Lucas, durchgängig unbestreitbar von Bach's Hand geschrieben, befindet sich im Besitz des Herrn Direktor H a u s e r in München. Sie führt die Ueberschrift: J. J. Passio D. J. C. secundum Lucam à 4 Voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. Auffallend ist in derselben die große Menge der Choräle, fünfundzwanzig an der Zahl, einschließlich der Wiederholungen einer und derselben Melodie, aus welcher zu schließen wäre, daß diese die allerfrüheste Passionsmusik von Bach, und er bemüht gewesen sei, die ihm und Deyling angehörende Neuerung, die Kirchengemeinde werkthätigen Antheil an der Feier des Tages durch den Choralgesang nehmen zu lassen, im allerweitesten Umfange zu benutzen. Ein Choral beschließt auch das Werk. Die Zahl der reflektirenden Chöre und Arien ist dagegen unverhältnißmäßig klein, indem von ersteren nur zwei und zwar in kürzester Fassung, von letzteren nur fünf vorkommen. Unter jenen befindet sich ein Chor für drei weibliche Stimmen, begleitet mit Flöten, Violinen und der Viola als Grundstimme, nach den Evangeliumsworten: „Es folgte ihnen aber ein großer Haufe Volks und Weiber, die klagten und beweineten ihn." Eingestreut sind ferner kurze, den Responsorien beim katholischen Cultus ähnliche und diesen auch musikalisch nachgebildete Chorsätze; z. B. nach Jesu Worten: „Betet, daß ihr nicht in Anfechtung fallet" singt der Chor: „Wir armen Sünder bitten, du wollest uns erhören, lieber Herre Gott"; nach den Worten des Evangelisten „Petrus aber folgete von ferne": „Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Uebel." Das 22. und 23. Capitel (bis zum 54. Verse) des Evangeliums Lucae ist wortgetreu benutzt; auch die beiden Missethäter (im Original Latro impius und Latro poenitens) sind redend eingeführt. Petrus ist für eine Tenorstimme geschrieben; er beschließt den ersten Theil (vor der Predigt) mit einem kurzen, seine Reue über die Verläugnung und seine Hoffnung auf Jesu Gnade aussprechenden, choralmäßigen Gesang. — Der zweite Theil (nach der Predigt) beginnt mit einer kleinen Instrumentaleinleitung, an welche sich unmittelbar die Fortsetzung der Relation des Evangelisten anschließt, und zwar, der einzige Fall in allen drei Passionen, sieben Takte lang mit Begleitung sämmtlicher Saiteninstrumente. Als eine Eigenthümlichkeit sei noch erwähnt, daß nach den Evangeliumsworten: „Und als er das gesagt, verschied er" der Choral „Derselbe mein Herr Jesu Christ" zuerst von Oboen und Fagotten gespielt, dann eine Strophe gesungen und dann (nach den Worten des Originals: Repetatur Symphonia des Hautb. e Bassons) von jenen Instrumenten wiederholt wird. Fagotte sind überhaupt, ohngeachtet sie gleichwie die Flöten in der angeführten Ueberschrift nicht verzeichnet sind, häufig und in sehr obligater Weise angewendet.

Bei der vollständigsten Pietät für den großen unerreichten Meister darf wohl das Bekenntniß gewagt werden, daß diese Passionsmusik in Gehalt und Faktur auffallend gegen die uns bekannten Werke Bach's absticht und zwar in einer Weise, die bei wiederholter Durchsicht stets auf's Neue auffordert, sich von der Authenticität der Handschrift zu überzeugen. Nun ist es bekannt, daß der in Amtsgeschäften und unzähligen eigenen Compositionen unglaublich fleißige Mann doch immer noch Zeit übrig behielt, um Werke anderer Componisten für seinen Privatgebrauch abzuschreiben *). Man wäre versucht, diese Lucas-Passion für solch' eine Abschrift zu halten, wenn

*) Noch dem obenangeführten Buch von Lindner befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin die von Bach's Hand ausgeschriebenen Stimmen einer Musik: Festo Joannis Baptistae von Keiser.

man nicht durch einzelne, Bach'schen Geist athmende Züge irre gemacht und zur Vorsicht ermahnt würde. Es sei daher späterer Forschung überlassen, die Echtheit oder Unechtheit des Werkes glaubwürdig darzuthun.

Zu der Matthäuspassion ist das die Evangeliumsworte begleitende und umkleidende Gedicht von Christian Friedrich Henrici oder, wie er sich nannte, Picander (1700—1764) verfaßt. Es trägt in einem Grade alle Zeichen jener unpoetischen Zeit an sich, das wir um so mehr genöthigt sind den gewaltigen Geist des Mannes anzustaunen, der, einzig erfüllt von der Hoheit seines Gegenstandes, diese Musik zu diesen Worten schaffen, ein den Jahrhunderten trotzendes, durch Jahrhunderte bewundertes Gebäude auf seichtem Grunde erbauen konnte.“

---

Soweit Jul. Rietz. Es folgt nun das Vorwort Zelters:

„Die episch-didaktische Form, nach welcher die Passionsgeschichte in der lutherischen Kirche, bis in Mitten des achtzehnten Jahrhunderts, wörtlich evangelistisch abgesungen worden, war eine außerliturgische Andacht, den Beschluß der stillen Woche durch eine Recapitulation der Leiden Jesu zu heiligen.

So ward auch diese Musik, in zwei Theilen, zwischen welchen die Nachmittagspredigt statt fand, zur Charfreitagsvesper im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt, und begeht mit der heutigen Wiederholung ihre Sekularfeier *).

Von einem so bejahrten Kunstwerke möchte sich kaum ein leichtes Verständniß hoffen lassen, wenn nicht die Musik sich seit jener Zeit eines lebendigen, immer frischen Stromes erfreute, der uns die allernächsten, unsterblichen Kunsthelden herbei geführt hat.

Wiewohl nun die obengenannte Form der Passionsmusiken außer Gebrauch kommen und der sogenannten Kantate den Platz lassen sollen, so kann man jene Form als ein geschichtliches Mittelglied ansehen zwischen dieser Kantate und dem sogenannten alten Chor der griechischen Tragödie. Auch die in einigen deutschen Kirchen noch üblichen Responsorien geben ein würdiges Andenken des alten Chors, wodurch der Gottesdienst einen Zusammenhang hat in der Gemeinde.

Das Gedicht unsers deutschen Picander, oder wie er eigentlich heißt Henrici, trägt als ein solches alle Zeichen seiner noch wohl bekannten Zeit; aber Johann Sebastian Bach hat durch seine Zuthat das Wort seines Dichters geheiliget; der Geist, das Wesen lebt, ja was kein Wort sagt, ist in Tönen der tiefen Kunst dem religiösen Herzen dargelegt, von dem allein es gefühlt und errathen werden kann.

Das Orchester besteht in zwei Chören: der Sioniten und der Gläubigen, die auf beiden Seiten vertheilt stehen. Die Sioniten sind versammelt um das Leiden ihres Gerechten zu begleiten und rufen die gläubigen Genossen zu gleichem Geschäfte heran. Zwischen beiden Chören tönt der bekannte Choral: O Lamm Gottes unschuldig hervor, dessen Worte das Geheimniß der Erlösung enthalten.

Auf diese Eröffnung der heiligen Handlung erfolgt nun die Relation nach dem Evangelisten Matthäus von Wort zu Wort, unterdessen die im Evangelium benannten Personen selbst redend auftreten, durch beide Chöre unterbrochen und dadurch zur Handlung werden. Als Masse erscheint der Volkschor (turba), das alte Gesetz, unduldsam, eifernd, kalt, unzufrieden; dagegen die Jünger Jesu mit ihrem Anhange, theilnehmend, friedlich, liebend unter dem rohen Haufen zerstreut sind. Sie sind die Schwächern und werden gegen Ende des ersten Theils erst lebhaft, da alles verloren ist; doch bleiben sie die Letzten, Getreuen und begleiten ihren Herrn zum Grabe, den Sieg ihres Glaubens erhoffend.

*) Ob diese Aufführung die allererste gewesen, besagt der alte Kirchentext des genannten Jahres nicht.

So viel über das Verhältniß der Form zum Gehalte, dessen letzter Zweck Andacht und Erhebung des Geistes zur Gewißheit des Dasein's und der Unsterblichkeit ist. In diesem Sinne hoffen wir an unsere verehrten Zuhörer glauben, und alle Vergleichung mit andern Meisterwerken ablehnen zu dürfen.

Endlich danken wir herzlich sämmtlichen Gönnern und Kunstgenossen für den unermüdlichen Antheil an dem ernsthaften Geschäfte des Unternehmens, welches durch ein in unserer Mitte aufgewachsenes, treues Glied der Sing-Akademie eingeübt worden. Unser junger dirigirender Freund, der dies Unternehmen als ein kurzes Lebewohl, vor seiner Reise in das Land der Musen, nachläßt, wird hoffentlich auch aus der Ferne von sich vernehmen lassen.“

---

## Recensionen.

F. W. Sick, Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Alto und Violoncello, mit einem eingelegten Gesang und Chor ad libitum aus Friedemann Bach von Brachvogel. Hamburg, Cranz

D. Ein Kammermusikstück von solchem Umfang wie das vorliegende, welches sich noch dazu durch die Opuszahl als ein Erstlingswerk kennzeichnet, hat wohl Anspruch auf Beachtung der Musiker und Kritiker. Aus dem Bereich der Tagsliteratur tritt es schon seiner Intention nach heraus; der Componist weiß, daß er vorerst nur auf einen beschränkten Hörerkreis rechnen kann; er schreibt eben, weil sein Inneres ihn treibt, dem, was er fühlt und durchlebt, Ausdruck zu verleihen. Andererseits aber reizt die Kühnheit, die darin liegt, sich gleich beim ersten Auftreten in einer so schwierigen Form und der Handhabung so reicher instrumentalen Mittel zu produciren, — sie reizt, sage ich, eifrig zuzusehen, ob sie mit Erfolg belohnt ist, und was wir uns von dem Componisten zu versprechen haben. — Leider begegnen wir schon auf dem Titel einer ganz abstrusen Idee, nämlich der: Gesang und Chor in ein Quintett einzuflechten, und zwar nicht etwa so, daß der instrumentale Theil Vorbereitung und Grundlage bildete, nach welcher die Singstimme als die eigentliche Hauptsache einträte, sondern nur als gleichgültige Zuthat, die auch fehlen kann, da an den zwei verhältnißmäßig nicht sehr ausgedehnten Stellen des Scherzo's, wo der Gesang eintreten soll, dieselben Noten von den Instrumenten gespielt werden.

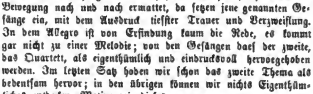
Der Componist hätte es vermeiden sollen, durch das Festhalten eines so absonderlichen Einfalls von vorne herein ein Vorurtheil gegen sein Werk zu erwecken; da er indeß wohl nicht ernstlich an die praktische Ausführung seiner Idee gedacht hat, so glauben wir ihm nicht Unrecht zu thun, wenn wir dabei die Absicht vermuthen, der Phantasie des Hörers einen Wink zu geben, wie der betreffende Abschnitt entstanden und wie er aufzufassen sei; und irren wir nicht, so dürfen wir diesem Wink sogar noch weiter nachgehen und annehmen, daß Sick den Impuls zu seinem ganzen Werke jenem abenteuerlichen Roman Brachvogel's verdankt, in welchem ein vielbewegtes Seelenleben, halb der Geschichte gemäß aber romanhaft verzerrt, uns vorgeführt wird, das Leben eines reichbegabten, zum Höchsten berufenen, dabei aber von nie ruhender Leidenschaft und unstätem Schwanken umhergetriebenen Menschen, der nirgends dauernde Ruhe und Frieden erträgt und irdisches Glück nicht erlangt. Dergleichen Bilder und damit verbundene Stimmungen leiten und beherrschen den Componisten in diesem Werke überall und er ringt darnach, denselben einen adäquaten Ausdruck zu geben. Gewiß eine dankbare und auch echt musikalische Aufgabe; es fragt sich nur einmal, ob sich der Componist dabei selbständig zeigt und neue originelle Ausdrucksweisen ihm zu Gebote stehen, und dann zweitens, wie er sich in seinem Streben zu den unabänderlichen Gesetzen musikalischer Form und Schönheit gestellt hat. — Was den ersten Punkt betrifft, so können wohl in unserer Zeit, bei der großen Entwicklung musika-

lischen Gefühlsausdrucks bis in die feinsten Nuancen, die besonders der neueren Liedercomposition verdankt wird, die Componisten kaum strenge genug gegen sich sein. In der Poesie hört man wohl sagen, die Sprache ist es heutigen Tags, die für den Dichter denkt und dichtet; ist es in der Musik etwa anders? haben sich nicht auch hier für gewisse Stimmungen, der Entschlossenheit, der Siegesfreude, der frohen Hoffnung, der bangen Furcht, dann friedlicher Ruhe, frommer Andacht u. s. w., durch den Vorgang unserer großen Meister, fast stereotype Ausdrucksweisen gebildet, in die sich auch ein wenig origineller Componist leicht findet? So hat uns auch Sick's Werk im Ganzen nicht den Eindruck einer schöpferischen Individualität hinterlassen, einige Stellen ausgenommen, die allerdings eine selbständige Begabung verrathen. Gleich das erste Moderato drückt Kraft und Energie, kräftiges Entschließen und Wollen, welches zuweilen plötzlich ermattet, nicht unglücklich aus; aber Neues haben wir nicht gefunden, mit Ausnahme einiger später anzuführenden harmonischen Kühnheiten, in welchen freilich das Neue zugleich das Häßliche ist. In dem ersten Allegro (A-moll) wechselt die Stimmung häufig, man glaubt unruhiges Ergreifen und Fallenlassen von Entschlüssen, unzufriedene Klage, ungewisse Hoffnung, dann das Versenken in einen friedlichen, beruhigten Zustand, der aber nicht von Dauer ist, und ähnliches herauszuhören. Hier ist das Hauptmotiv, das einzige, welches zu einer Art von Verarbeitung benutzt wird:



rc.

wie jeder sieht, ganz ausdruckslos und nichtssagend; die übrigen schon bedeutsamer, während dagegen das eigentliche zweite Thema in C-dur, welches den Ausdruck ruhigen Friedens, den man ängstlich festhalten möchte, enthält, durch den Wechsel des Dreiklang's, Nonenaccord's und kleinen Septimenaccord's eine harmonisch wie rhythmisch schöne und eigenthümliche Wirkung macht. Diese und eine ganz ähnlich gehaltene Stelle im letzten Satz sind es, welche uns einen tieferen musikalischen Fond beim Componisten vermuthen lassen, und auf eine Wärme und Wahrheit musikalischer Empfindung deuten, von der zu wünschen wäre, daß sie der Componist sich einfach und natürlich zu erhalten suche, und sie nicht durch Absichtlichkeit und Uebertreibung störe. — Zufriedenheit und ruhiges Glück klingt aus dem Andante (⁶⁄₈) entgegen; Eigenthümliches wüßten wir darin nicht zu entdecken; die dritte Melodie, welche uns in dem tempo rubato der Instrumente gleichsam einwiegen soll, klingt sogar ganz gewöhnlich. Voller Contraste und Seltsamkeiten ist das nun folgende Intermezzo, welches in seinen Triolensprüngen bis zur höchsten Höhe, den Sechszehntelfiguren mit den hinzukommenden starken, fast gellenden Schlägen der Instrumente, den plötzlich und gewaltsam dazwischen tretenden gehaltenen Tönen den Eindruck eines wilden Taumels, vielleicht gar des Wahnsinn's machen soll; wenn die Bewegung nach und nach ermattet, da setzen jene genannten Gesänge ein, mit dem Ausdruck tiefster Trauer und Verzweiflung. In dem Allegro ist von Erfindung kaum die Rede, es kommt gar nicht zu einer Melodie; von den Gesängen darf der zweite, das Quartett, als eigenthümlich und eindrucksvoll hervorgehoben werden. Im letzten Satz hoben wir schon das zweite Thema als bedeutsam hervor; in den übrigen können wir nichts Eigenthümliches entdecken. Motive wie dieses



rc.

sind doch zu oft da gewesen.

So viel von der Erfindung; gehen wir kurz auf's Formelle ein, so finden wir leider des Mangelhaften nur zu viel. Der Componist will etwas ausdrücken, das sieht jeder, der das Werk nur oberflächlich kennen lernt; fragen wir nun aber nach dem Wie, so können wir uns nicht verhehlen, daß eine künstlerische Ueberzeugung ihn dabei nicht leitet. Er versucht es überall, einfach gesagt, zu materiell, zu äußerlich, und verletzt seinen Ideen zu Gefallen oft alle Gesetze musikalischer Schönheit. Wir sehen einen nicht unbegabten Componisten, dem es aber durchaus an Beherrschung und Mäßigung seiner Phantasie, an Klarheit über die Grenzen des Erlaubten und Häßlichen, dazu auch an Geschick in Handhabung der Form, in klarer Gestaltung und Belebung der Motive fehlt; überall sieht der Dilettant hervor, oder besser gesagt der Anfänger, der mit sich und seinen Studien noch lange nicht abgeschlossen hat. Gleich der erste Satz zeigt eine gewisse Ungebundenheit und Freiheit der Form, aber es ist nicht die Freiheit des Künstlers, der sich die Form selbst wählt, sondern die des Anfängers, der den Schwierigkeiten aus dem Weg geht und für Ebenmaß und Schönheit noch wenig Sinn hat. Gleich am Anfang stehen drei verschiedene Motive unmittelbar nebeneinander, jenes oben angeführte unruhige (4 Tacte), dann ein getragenes in den Instrumenten (mit seiner Fortsetzung 8 Tacte), dann eins in A-dur (6 Tacte), welches gar nicht weiter benutzt wird. So kommen wir von Anfang an nicht zum ruhigen Anschauen einer Grundstimmung und der Eindruck eines Ganzen ist von vorne herein unmöglich gemacht. Und wenn es auch im Leben der Seele vorkommen mag, daß man einen Entschluß hastig ergreift, ihn gleich fallen läßt, in Unzufriedenheit versinkt, sich dann einem momentanen Impulse der Hoffnung überläßt, um auch diese sofort wieder zu verlieren: so widerspricht es doch gewiß allen musikalischen Gesetzen, dies so äußerlich abzumalen. (Der gleiche Vorwurf trifft die Art, wie im Intermezzo die Gesänge eingeflochten werden.) Nachdem nun eine längere Melodie der Instrumente (24 Tacte), dann einige harte Modulationen gefolgt sind, wird in weiteren 20 Tacten diese Figur



verarbeitet; dann folgt jene oben hervorgehobene C-dur-Passage, dann eine allmälich bewegter werdende Schlußpartie, die unerwartet nach Des führt, worin die Violine eine zarte Melodie einsetzt; dann setzt das erste Moderato wieder ein und der ganze Verlauf wiederholt sich. Durch diesen vielen Wechsel, durch den keine Einheit hindurchgeht, werden wir ermüdet, verstimmt, und verlassen das Stück ohne das Gefühl wahrer Befriedigung. Dieselben Ungeschicklichkeiten der formellen Behandlung zeigen sich im Andante, oder besser, es ist von Form darin gar keine Rede, mit fast unscheinbaren Uebergängen wird eine Melodie neben die andere gesetzt. Ungeschickt z. B. ist, daß die erste Melodie zuerst von der Bratsche in C, dann von der Violine in F gespielt wird und darin auch schließt; worauf denn in 4 Tacten ohne weiteres durch C nach G modulirt wird, damit das zweite Thema einsetzen könne. Nach dem Abschluß in G-dur folgen 24 Tacte, die einer Verarbeitung ähnlich sehen, worin aber nur mit einem Theile der ersten Melodie einige harmonische Experimente gemacht werden. Dann folgt die Wiederholung bis zum Schluß in C-dur. Es würde zu weit führen, diese Bemerkungen auch durch die beiden letzten Sätze im Einzelnen weiter zu führen; das Gesagte zeigt hinlänglich, wie wenig Sick die Form beherrscht, und wie sehr er sich durch die überall hervortretende Absichtlichkeit der Gefühlsschilderung selbst im Wege steht. Das Mangelhafte seines Könnens, seiner bisherigen technischen Entwicklung zeigt sich außerdem noch in der Harmonienbildung und in der Instrumentation.
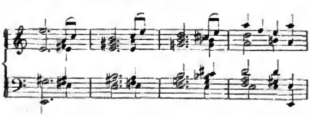
In seinen Harmonien zeigt er sich besonders kühn und nach Neuem strebend, auch bietet er darin wirklich manches Ueberraschende und Schöne; nur leider, um ein altes Wort zu gebrauchen, ist meistentheils das Schöne nicht neu und das Neue

nicht schön. Auch verliert das Interesse sich bei genauerem Eingehen etwas durch die Wahrnehmung, daß der Componist sich vielfach wiederholt, daß gewisse harmonische Wendungen sich in steter Wiederkehr fast durch das Ganze hindurchziehen. Unter diesen ist denn manches in neuerer Zeit oft gehörte; z. B. wenn auf einem liegenden Baß die verschiedensten Harmonien sich auseinander entwickeln; auch die Abwechslung des Dur-Dreiklangs mit den verschiedenen Umkehrungen des hart oder doppelt verminderten Dreiklangs u. dgl. liebt er sehr, Dinge, welche ein einzelnes Mal von bedeutsamer Wirkung sind, wo sie aber wie hier fast auf jeder Seite wiederkehren, allen Reiz verlieren und das Ohr übersättigen. Folgenden Accordfolgen
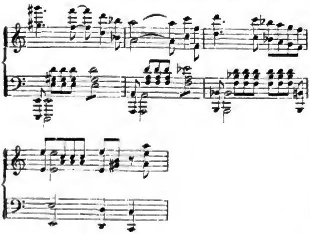


u. ähnl.
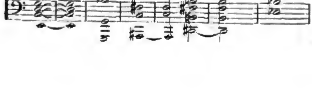
begegnen wir sehr häufig. Doch genügt ihm, wie gesagt, das Bekannte nicht, er will früher Gehörtes überbieten und mit Gewalt neu erscheinen; da wird er denn gleich unerträglich. So kommt in dem ersten Moderato folgende Stelle vor:
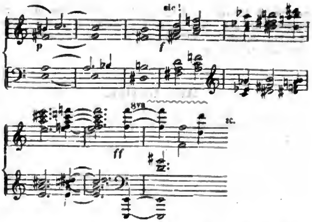


Noch schlimmer sind folgende Tacte aus dem ersten Allegro:
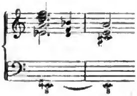


Vollends am Schluße des letzten Satzes tischt uns Sick Dinge auf, die in der That den Eindruck machen, als wolle er mit unserm Ohr experimentiren und sehen, ob wir auch das ertragen. Man prüfe selbst:







Ob darin ein besonderer Gefühlsausdruck liegen soll, wissen wir nicht; vom rein musikalischen Standpunkt aus können solche Stellen nur ganz wüst und durch nichts entschuldbar erscheinen. Daß der Componist seine Harmoniefolgen nicht auf Grund sorgsamer Studien und künstlerischen Bewußtseins bildet, zeigen hier und da auffallende Fehler in der richtigen Schreibung, wie sie dem Schüler kaum zu verzeihen sein würden; so in folgendem Tacte (S. 12),



wo statt es d i s geschrieben sein müßte; dergleichen findet sich öfter. — Zeigt sich nun in der harmonischen Behandlung durchweg etwas Ungeregeltes und Dilettantenhaftes, so müssen wir diesen Vorwurf auch der Instrumentirung machen. Vier Instrumente neben dem Clavier, was haben damit Mozart und Schumann zu machen gewußt? Welcher weite Spielraum für reiche, thematische Verarbeitung, Benützung verschiedener Klangfarben, interessantes Concertiren! Davon aber findet sich hier nichts; kaum daß das Quartett als Ganzes neben dem Clavier eine selbstständige Geltung hätte. Das wichtigste Geschäft der Instrumente ist, die Harmonien, die das Clavier schon vollständig enthält, zu verstärken, und besonders bei kräftigen und leidenschaftlichen Stellen zugleich durch die Masse zu wirken. Freilich führen sie auch oft die Melodie; dann gehen häufig je zwei und zwei im Unisono zusammen, wie im Andante, oder gar alle vier, wie im ersten Satze. Zu eigentlicher Polyphonie werden sie nie verwendet, was auch freilich über des Componisten Kräfte hinausgeht. Der Componist hat offenbar zunächst für's Clavier und am Clavier erfunden, will nur verstärken und ausschmücken, kann aber dabei die Stimmen, die er fordert nicht alle beschäftigen, und giebt ihnen oft Ueberflüßiges, was stellenweise auch zur Ueberladung führt. — Uebrigens bemerken wir hier, daß wir uns eine deutliche Vorstellung vom Zusammenklange für jetzt nicht haben machen können, da wir das Quintett nicht konnten aufführen hören; und das Studium des Werkes ist dadurch sehr erschwert, daß nicht nur keine Partitur, sondern auch nicht die geringste Angabe wichtiger Stellen der Instrumente der Clavierstimme beigedruckt ist.

Wir richten schließlich die ernste Mahnung an den „Componisten, sein unverkennbares Talent sorgsam zu pflegen, sich weiser Mäßigung zu befleißigen, in technischen Uebungen sich recht zu befestigen, sich nicht zu hohe Aufgaben zu stellen, denen er nicht gewachsen ist, und durch gewissenhaftes Studium der Aelteren,

vornehmlich Mozarts und Haydn's zu lernen, was schön und natürlich ist; und sollte er sich nach einiger Zeit wieder zum Schaffen aufgefordert fühlen, dies für's erste in kleineren und anspruchsloseren Formen zu thun. —

## Aus Breslau.

A. v. W. Die deutsche Musikzeitung hat längere Zeit über die hiesigen Musik-Zustände geschwiegen, und doch sind namentlich in der, jetzt ihrem Ende zuneigenden Wintersaison mancherlei Ereignisse eingetreten, welche der Aufzeichnung werth erscheinen. Warum Breslau, obwohl es der größte und wohlhabendste Ort an den Nordostmarken deutscher Cultur ist, auf den Ruf einer Kunststadt verzichten muß; warum die liebe Mittelmäßigkeit hier in Allem, was artistische Bestrebungen anbelangt, fast die ganze Breite des Trottoirs einnimmt; warum die Crösusse unserer Börsenwelt keinen anständigen Concertsaal bauen lassen, und man sich nach wie vor mit dem, seit dem letztjährigen Jubelfeste der Alma Viadrina zwar neu angestrichenen, aber trotzdem immer noch viel zu düstren, unbequemen, nur an drei bis vier Plätzen akustischen Concertsaal der Universität begnügt, der, Parterre neben einer vielfrequentirten öffentlichen Thorwegspassage belegen, Tag und Nacht unter dem unausstehlichen Gerumpel unzähliger Wagen und Karren erdröhnt und wo man erst im letzten Winter in Folge der Fürsorge des Musik-Direktors Julius Schäffer angefangen hat, bei besonders feierlichen Gelegenheiten die crinolinenfeindlichen Hörsaals-Subsellien durch Rohrstühle zu ersetzen; warum Concerte, die mehr als 20 Silbergroschen kosten, hier meist unbesucht bleiben, es müßte denn ein ganz absonderlicher Musik-Bajazzo seine, durch gut in Scene gesetzte Reclame gehörig ausposaunten Capriolen zum Besten geben; warum sich der Salon des aristokratischen Mäcenatenthums der guten Musik kaum jemals öffnet, sondern Tanz, Spiel, Champagner- und Trüffelngenuß mit vielem Klatsch und wenigen seichten Theeliederchen die Hauptunterhaltung der dort verkehrenden Kreise ausmacht; warum man im Anschaun aller dieser Unzulänglichkeiten und Misèren hier so häufig an gewisse Seen und Sümpfe erinnert wird, über die — wie wir uns an anderer Stelle einmal auszudrücken wagten — kein munterer Singvogel hinflattern kann, ohne sofort mausetodt hineinzuplumpfen: ob dies an der geographischen Lage der Stadt hinter dem Riesenwall der uns von dem gesangreichen Böhmen trennenden Sudetenkette, oder an dem eigentlichen Mischmasch der sarmatisch-jüdischen Populations-Species liegt, aus der das germanische Element, in der Art einer ecclesia pressa, nur sporadisch-oasenhaft sein schüchternes Haupt hervorzurecken vermag — das müssen wir vorläufig dahingestellt sein lassen, nichtsdestoweniger aber daran erinnern, daß es auch hier einst Zeiten gegeben: „Da der Dichtkunst zauberische Fülle
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand —
Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,
Und was nie empfinden wird, empfand."

So bleibe uns denn auch die tröstende Hoffnung auf eine bessere Zukunft, welche die Unterlassungssünden der jüngsten Vergangenheit wieder gutmachen möge! — Und in der That ist nicht zu verkennen, daß gegenwärtig einige Bestrebungen und Anstrengungen hervortreten, die einen Fortschritt verheißen. Zunächst müssen wir hier der künstlerischen Thätigkeit Julius Schäffer's des Nachfolgers von Mosewius und Carl Reinecke, in seiner Doppelstellung als Dirigent des königlichen academischen Instituts für Kirchenmusik und der Sing-Akademie, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Herr Schäffer ist seit etwa anderthalb Jahren aus Schwerin zu uns gekommen und hat sich während dieser Zeit, neben der Fortführung der von C. Reinecke in's Leben gerufenen Symphonie-Soirèen mit Wegfall der hier bisher landesüblichen Tabagie-Allodria, hauptsächlich die Pflege des a capella Gesanges mit unermüdlicher Hingabe angelegen sein lassen. Bei den Symphonie-Soirèen, deren wir jetzt seit 3 Jahren während jeder Wintersaison vier bis sechs im Musiksaal der Universität gehört haben, leitet den Direktor insbesondere auch die Absicht, sich für die großen Aufführungen der Singakademie ein eigenes gut geschultes Orchester zu schaffen, dessen der verewigte Mosewius völlig entbehrte, da er vielmehr genöthigt war, sich zu jedem einzelnen Singakademie-Concert aus allen möglichen, unzusammenhängenden Instrumentalkräften ein Orchester mit unsäglicher Mühe und zahllosen Privat-Proben, so gut es eben ging, erst zusammenzustoppeln. Reinecke zuerst fing während seines nur einjährigen hiesigen Aufenthaltes an, eine als selbständiger Musikkörper bereits bestehende Capelle, die des Herrn Bilse, zu solchen Zwecken in seinen Dienst zu nehmen; da aber diese Capelle zumeist aus noch sehr jungen und ungenügend vorbereiteten Instrumentisten bestand, so blieben doch, trotz des unverkennbaren Dirigententalentes und regen Eifers, womit Reinecke alles daran setzte, dem rohen, und bisher nur für das Gartenconcert verbrauchten Stoff einen feineren Schliff zu geben, die Leistungen des Orchesters noch immer unter dem Niveau wohlberechtigter Anforderungen. Schäffer hat es daher, ohne die daran sich knüpfenden größeren Opfer zu scheuen, mit einer künstlerisch höher stehenden Capelle, der Schön'schen, versucht, die einige recht tüchtige Mitglieder zählt, sich indeß mit der leider nicht disponiblen Theatercapelle doch noch nicht messen kann, so daß ihr schwere Symphonien, wie z. B. die am 10. März d. J. gehörte A-dur-Symphonie Beethoven's, ein Glanzstück der Theatercapelle, eben nur zur Noth gelingen. Im Vorbeigehen wollen wir hier bemerken, daß die unter Hesse's Leitung in einem vielbesuchten Tabagie-Lokal concertirende Theatercapelle billigen Ansprüchen wohl genügen würde wenn auf eine Vermehrung der Saiteninstrumente, namentlich der Celli, Bedacht genommen werden könnte, während das jetzt bestehende Mißverhältniß zwischen Bläsern und Streichern jeden eigentlich schönen Klangeffekt unmöglich macht. Pour la bonne bouche des, die Schäffer'schen Soirèen besuchenden, hinsichtlich seiner musikalischen Bildung sehr gemischten Publikums aus den höheren Ständen, ist der Direktor dem Beispiel Reinecke's gefolgt und sucht meistens irgend einen fremden Künstler zur Mitwirkung zu gewinnen. Wir haben gegen dieses Verfahren nichts einzuwenden, erkennen es vielmehr als durch die Noth geboten an, wünschten aber, daß bei der Auswahl der hiezu berufenen Virtuosen und der von ihnen vorzutragenden Stücke der Hauptzweck dieser, der klassischen Musik gewidmeten Concerte etwas schärfer im Auge behalten werden möchte, und können uns namentlich damit nicht einverstanden erklären, wenn man z. B. in der letzten Soirèe die herzogl. Coburg-Gotha'sche Hof-Pianistin, Fräul. Marie Gärtner, die Lißt'sche Lucia-Phantasie hat vortragen lassen, nachdem sie zuvor, außer Chopin's As-dur-Ballade (op. 38) das Mendelssohn'sche Clavier-Concert in G-moll in höchst affektirter modern verschwommener Weise mit wenig acceptabeln Tempo-Tiraden und säuselndem Pedal-Mißbrauch zum Besten gegeben hatte. Auch gegen das von der geschätzten aber kalten Berliner Concertsängerin, Fräul. Jenny Meyer, am 20. Jänner d. J. beliebte Programm, das aus Händel's Messias-Arie: „Er ward verschmähet", einer Arie aus Rossini's „Italinna in Algieri" und dem gesanglich effektvollen aber doch sehr verschrobenen Mignon-Lied von Lißt: „Kennst du das Land" bestand, möchten wir an solcher Stelle, umrahmt von Mozart's Figaro-Ouvertüre, Bach's Chaconne für Violine und Haydn's D-dur-Symphonie, Einspruch erheben, ganz abgesehen davon, daß Frl. Meyer dem Rossini'schen Rouladen-Brillant-Feuerwerk, trotz ihrer für den getragenen Gesang sehr gediegenen Stimmbildung, in keiner Art gewachsen ist und es nach jener Richtung hin nicht einmal bis zum Triller gebracht hat. Daß sie das Lißt'sche Lied unstreitig am besten und mit dem größten Beifall gesungen, zeigt allein schon, wie ihre Produktionen für ein Symphonie-Concert nicht recht passen. Dagegen haben wir in der ersten Soirèe dieser Wintersaison Reinecke's neues Pianoforte-Concert mit Begleitung des Orchesters, von ihm selbst als Gast mit großer Bravour und feinem Gefühl vorgetragen, mit all dem Interesse gehört,

das uns neue, nach edlerem Ausdruck strebende Compositionen jederzeit erregen, wenn auch Einzelnes darin uns weniger ansprechen möchte. Endlich reüssirte Herr Schäffer, der sonst den Clavierspieler nicht gerade in den Vordergrund seiner Leistungsfähigkeit zu stellen Neigung und Beruf hat, mit dem in der vierten Symphonie-Soirée von ihm vorgetragenen Beethoven'schen Concert in G-dur recht wohl und kann diesen Erfolg als eine Indemnitätsbill für die harte Behandlung registriren, welche er für sein erstes hiesiges Auftreten als Solospieler im November 1860 erfahren hat *).

(Schluß folgt.)

## Locales.

### Zöglingsconcert. Männergesangverein. Sandoz).

S. B. Ein Concert von Zöglingen gegeben, eine junge Pianistin, und ein Männergesangvereins-Concert, das sind Ereignisse, die in Kürze angeführt, beinahe nur summarisch behandelt werden können. Zwar hat das erste wie immer recht löbliche Leistungen im Orchesterspiel aufzuweisen gehabt. Die Gluck'sche Iphigenien-Ouverture und die achte Symphonie von Beethoven wurden mit einer Genauigkeit und Reinheit ausgeführt, die bei Schülern selten gefunden werden dürften. Dagegen hätten wir freilich manchmal mehr Schwung und Feuer gewünscht. Des Direktors, Herrn Hellmesberger's, eiserner Arm litt aber kein der Jugend entsprechendes Fortstürmen, er fürchtete offenbar mehr als nöthig, der Wagen könne in's Rollen kommen. Unserer Ueberzeugung noch darf man im vollen Forte schon ein wenig laufen lassen, die nächste Pianostelle gibt immer günstige Gelegenheit wieder in ruhigeres Geleis zu kommen. Das starre Festhalten des Tempo in feurigem Allegro's macht einen maschinenhaften Eindruck. —

Nicht uninteressant war ferner die Leistung zweier sehr jugendlicher Clavierschülerinen des Herrn Prof. Dachs, welche S. Bach's Concert für zwei Claviere in C recht sauber und präcis ausführten. Höhere Anforderungen zu stellen, wäre unbillig; wir wissen aber nicht, warum in einem öffentlichen Concert nicht etwas dem Verständniß so junger Mädchen näher Liegendes gewählt wurde. Bach spielen ist gewiß sehr gut, und wird von Niemand mehr empfohlen werden als von uns; dem Publikum gegenüber tritt aber denn doch die Frage heran, ob eine derartige Leistung in richtigem Verhältniß zum Geiste des Meisters steht.

Am wenigsten konnten die Gesangsleistungen der Schülerinnen der Frau Andriessen genügen. Mit Ausnahme eines Frl. Hofmann, welche im Vortrag von Schubert's „des Mädchen's Klage" ein wenn auch nicht besonders großes, doch recht wohlklingendes und ausdrucksfähiges Material an den Tag legte, waren die übrigen Leistungen unbedeutend, ja zum Theil geradezu bedenklich. Namentlich ließ ein Frl. Moser erhebliche Zweifel aufkommen, ob in dieser Schule auf Freiheit von den gewöhnlichen Gesangsunarten mit gehöriger Energie hingewirkt wird. — Die sämmtlichen Leistungen dieses Concerts, gute wie üble, beeinflußen natürlich nicht im Geringsten unsere kürzlich über die Gesammtorganisation dieses Instituts ausgesprochenen Ansichten. Die Direktion desselben scheint trotz der übereinstimmenden Meinung der Vertreter hiesiger ehrlicher Kritik wieder einmal in jenen süßen Schlummer gefallen zu sein, in dessen Träumen ihr das Conservatorium so prächtig erscheint, in höchster Glorie über allen ähnlichen Anstalten des In- und Auslandes thronend. —

Im Männergesangsvereins-Concert, welches zu gleicher Stunde mit obigem stattfand, wurden Schubert's „Nachthelle," Abt's „Sonntagslied", Schumann's „Blüth oder Schnee" (aus den Ritornellen) und „Zigeunerleben", Doppler's „orientalisches Morgengebet" (aus dessen Oper „Wando"), Fr. Mair's „hindostan'sche Melodie", Silcher's Volkslied: „Zu Stroßburg auf der Schanz", Marschner's „Mein Herz ist wie ein Kutschenschlag", und ein Flötensolo mit Waldhörnern von Doppler ausgeführt.

Frl. Jos. Sandoz endlich hatte sich in ihrem Concert viel zu schwere, d. h. geistig außer ihrem Horizont liegende Stücke zur Aufgabe gestellt, oder — stellen lassen. Sie ist eine recht fertige und sichere Pianistin, doch scheint die eigenthümliche Ruhe, die ihre Produktionen bis zu einem gewissen Grad gelingen macht, mehr aus innerer Gleichgiltigkeit der Musik als Kunst gegenüber, denn aus jener lobenswerthen Siegesgewißheit herzurühren, die oft dem besten Künstler fehlt, weil er eine Idee von der Größe seiner Aufgabe hat. Frl. Sandoz spielte Beethovens As-dur-Sonate op. 110, die Violin-Sonate op. 96, und Mendelssohn's 1. Präludium und Fuge in E-moll (aus den 6 Pr. u. F.) technisch correkt, aber eiskalt. Besser gelangen zwei Chopin'sche Stücke, weil daselbst schon viel mehr äußerer sinnlicher Glanz und Aufputz in die Wagschale der Wirkung fällt. Ein, wie es schien, der Pianistin persönlich nahe stehendes Publikum verfolgte mit sichtlicher Theilnahme ihre Leistungen.

## Zeitungsschau.

### Stimmen der Pariser Kritik über Gounod's neue Oper: „die Königin von Saba."

„Wir müssen es mit tiefem Bedauern, aber mit dem Freimuth, den man einem Genie, das sich verirrt, schuldig ist, aussprechen, daß Herr Gounod sich in eine um so bedauernswerthere Stylgattung geworfen hat, als es ihm zu einer verzeihlichen Durchführung derselben eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehlt." (France mus., Nr. 9.)

„Gounod hat allerdings in dieser Oper sein großes Talent gezeigt; in Hinsicht auf die Factur, auf das Metier, auf die Geschicklichkeit kann das Werk nur seinen Ruf erhöhen. Allein es ist trotzdem nicht weniger wahr, daß, mit Ausnahme der beiden Frauenchöre und einiger Melodien in der Balletmusik, es rein unmöglich ist, in der ganzen Partitur eine von jenen packenden Nummern nachzuweisen, deren Motive sich auf der Stelle dem Gedächtnisse einprägen, weil sie den Stempel eines geistvollen Schaffens tragen, das aus der wahren Empfindung der Situation entsprungen ist.

„Man kann freilich sagen: Wo soll bei einem Drama, das keine poetischen Situationen darbietet, eine wirkungsvolle Musik herkommen? Allein es handelt sich noch um etwas Anderes. Ich stehe an, es auszusprechen, aber ich muß mich doch dazu entschließen. Hat Gounod sich nicht bis zu einem gewissen Grad durch die Tendenzen einer vielbesprochenen, aber unglücklichen Schule hinreißen lassen, welche aus dem musikalischen Drama jede formelle Gliederung, jeden Wechsel der Gegensätze und der Bewegung und somit alles Leben verbannen und das Ganze in eine vage und monotone Melopöenform gießen will? Muß man das nicht glauben, wenn man sieht, wie er sich Mühe giebt, seine Recitative in die Länge zu ziehen, schleppend zu machen und nicht durch bestimmte Sonderung von den übrigen Gesängen zu unterscheiden? Es wäre traurig, wenn Gounod, durch gewisse Theorien verführt, deren größter Fehler ist, daß sie der menschlichen Natur nicht Rechnung tragen, die unterscheidende Eigenschaft seines Talents verkennen sollte, welche ihm in Frankreich und im Auslande so ehrenvolle Theilnahme erworben hat: das Talent des melodischen Flusses, der Klarheit und Verständlichkeit und der reinen Formgestaltung. Möge er nicht gegen sein eigenes Fleisch wüthen!" — (Menestrel Nr. 15.)

„Die Partitur der Oper ist unendlich besser, als der Text; sie zeigt überall Talent, die Hand des geschickten, geistvollen Meisters ist nirgends zu verkennen, und dennoch fehlt viel daran, daß es eine gute Partitur sei. Es weht und herrscht darin ein gewisser Systemgeist, und das System besteht in der Vorliebe zu einer — mit seltenen Ausnahmen — stets gleich breiten, gleich unbestimmten, in Bewegung, Rhythmus und Farbe gleich eintönigen Form der Melodie. Das kommt uns wie ein musikalischer Pantheismus vor. Wo Alles Gott ist, ist Nichts Gott. Beim Anhören dieser Musik war es uns, als sähen wir ein trübes Bild in duftigen, verschwimmenden Umrissen vorüberschweben, dessen unsicher angedeutete charakteristische Züge man kaum wahrzunehmen, geschweige denn deutlich zu

*) Vgl. Nr. 9, S. 71 1861 dieser Blätter.

erkennen vermochte. Das Orchester ist beständig reich und voll, aber hervorstechende Motive darin sind selten.“ (Revue et Gazette mus.)

Hektor **Berlioz** schließt seine Besprechung in folgender Weise: „Im Ganzen genommen ist die neue Oper das Werk eines gewissenhaften und tüchtigen Musikers, welchem alle Mittel seiner Kunst zu Gebote stehen: das rechte Gefühl für das dramatisch Schickliche, der Instinkt, den wahren Ausdruck zu treffen, und die Jugend, dieser liebe Fehler, den man gar so bald verbessert. Wir glauben deßhalb, daß dieser Componist sehr Unrecht thun würde, rasch zu arbeiten. Nichts drängt ihn, und langsam ausgearbeitete Werke dürfen ihm keine Furcht machen. Es steckt ein schweres Stück Arbeit in der Partitur einer großen Oper, namentlich wenn man sich gegen alle jene Forderungen sicher stellen will, denen man heutzutage in den Proben ausgesetzt ist. Hier verlangt man eine Kürzung, dort eine Erweiterung; der Balletmusik ist zu wenig gedacht; der Regisseur braucht noch ein Ritornell um für seine Gruppen Zeit zu gewinnen u. s. w. u. s. w. Der unglückliche Tonsetzer, der dann sein Werk so verheert sieht, wie ein Kornfeld, in das eine Büffelheerde eingebrochen ist, verliert den Kopf, wenn er nicht darauf vorbereitet war, kürzt, verlängert, improvisirt, kurz thut mit fieberhafter Hast alles was man von ihm verlangt, und Gott weiß, welch' traurige Resultate durch diese Verbesserungen herbeigeführt werden.“

## Nachrichten.

In Innsbruck ist man sehr betrübt darüber, daß man die beliebte und verwendbare Sängerin Frl. **Schmitz** (ihre besten Rollen sind gerade in guten Opern, z. B. im Don Juan, Figaro's Hochzeit, lustige Weiber von Windsor, u. a.) verlieren soll. Intriguen von Seite ihrer durch die Direktion begünstigten Rivalin, Frl. **Ruhr**, sollen die Ursache des Zerwürfnißes sein, und Frl. Schmitz mit Berlin in Unterhandlung stehen.

In den drei diesjährigen Concerten des Cäcilienvereins in **Prag** wurden folgende Compositionen aufgeführt: Symphonie in C von S. Jadassohn. „Die Mai-Königin“, Text von Chorley, Musik von Sterndale Bennett. Ouverture zu den „lustigen Weibern von Windsor“ von E. Titl. „Die lustigen Musikanten“ von F. Hiller. „Undine,“ Mährchen, comp. von Jul. Benedict. Ouverture in C-dur op. 24 von Mendelssohn Recitativ und Arie aus „Elias.“ Ouverture, Entre-Acte und Chöre zum Trauerspiel „Lucifer“ von J. A. van Eyken.

Das Programm für das in Darmstadt in diesem Sommer stattfindende fünfte mittelrheinische Musikfest ist in folgender Weise festgestellt worden. Erster Tag: Judas Maccabäus. Zweiter Tag: C-dur-Symphonie von Mozart; der Hirte Israel, Cantate von S. Bach; zwei Chöre a capella von Palestrina und Vittoria; Gesangsolo; Ouverture und Männerchor aus Faniska von Cherubini; Lobgesang von Mendelssohn. — Die Direktion ist Herrn Mangold übertragen worden.

Das Comitée für ein Cherubini-Denkmal hat in Paris bis jetzt 5812 Francs aufgebracht.

Die 14. Nummer der Niederrh. Musik-Zeitung enthält einen Nekrolog F. **Halevy's**.

Die Gewandhaus-Concerte in Leipzig beschlossen ihren diesjährigen Cyklus mit Beethoven's neunter Symphonie.

Das an den Pfingstfeiertagen zu **Cöln** stattfindende 39. niederrheinische Musikfest bringt am ersten Tage das **Händel**'sche Oratorium „Salomon“; am zweiten Ouverture und Scenen aus **Gluck's** „Iphigenia in Aulis“, Sanctus und Osanna aus **Bach's** H-moll-Messe und **Beethoven's** neunte Symphonie. Am dritten Tage gelangen eine **Haydn**'sche Symphonie, „Hymne an die Nacht“ für Soli, Chor und Orchester von F. **Hiller**, **Mendelssohn's** Ouverture zu „Ruy-Blas“ und Solovorträge zu Gehör. Als Solisten werden genannt Frau **Dustmann**, Frl. **Franziska Schreck** aus **Bonn**, **Schnorr v. Carolsfeld** und **Becker** aus **Darmstadt**.

**Wien.**

Herr F. Pohl, hiesiger Musiklehrer, geht nach London um daselbst eine Glas-Harmonika auszustellen. Er hat auch bei Gerold's Sohn eine Broschüre erscheinen lassen: „Zur Geschichte der Glas-Harmonika.“

Vorläufige Besprechungen der Matthäuspassion enthalten bereits das Morgenblatt des Wanderer vom 4. April; Recensionen Nr. 14 vom 6. April, und Const. Oesterr. Ztg. vom 9. April (verfaßt von Aug. Schmidt, van Bruyck und S. Bagge).

Schubert's Oper „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg“ ist im vollständigen Clavierauszug mit Text bei A. Spina erschienen.

Im hiesigen Hofoperntheater ist in letzter Zeit wieder auffallend viel welsche Musik gemacht worden. Das Repertoir ist für eine Wiener-Hofbühne geradezu jämmerlich zu nennen.

In einer früheren Notiz war versprochen worden das Gesammtprogramm jener 6 von hiesigen Künstlern veranstalteten Privatabonnement-Soiréen mitzutheilen. Hier ist es, nach Gattungen und Componisten zusammengestellt:

I. **Kammermusik.** Mozart: Sextett für Streichinstr. und zwei Waldhörner. — Beethoven: Andante mit Var. und Finale aus der Sonate in A-dur für Pianof. und Violine. Quintett für Oboe, 3 Hörner und Fagott (Manuscript). — Fr. Schubert: Phantasie in F-moll für Pianof. zu 4 Händen. Andante und Variationen für Pianof. und Flöte. — C. M. v. Weber: Pianofortequartett. — Spohr: Pianofortetrio in E-moll. — Mendelssohn: B-dur-Sonate für Pianoforte und Cello. — Schumann: Bilder aus dem Osten für Pianoforte zu 4 Händen. Andante und Variationen für 2 Claviere. — Reinecke: Impromptu über ein Thema aus Manfred. — Doppler: Serenade für Violine, Flöte, Horn und Pianoforte. — Brüll: Sonate für Pianoforte und Violine. (Manuscript.)

II. **Chöre und mehrstimmige Gesänge.** Cherubini: Schlaf liebes Kind (Frauenchor). — Schubert: Der Gondelfahrer. — Jagdlied aus Ossians Gesängen (arrang.). Widerspruch. Nachtgesang im Walde (Männerchöre). — Fr. Lachner: Kriegers Gebet. — Mendelssohn: Abschied vom Walde. Wasserfahrt. — Schumann: Zigeunerleben. — Gade. Gondelfahrt. — R. Wagner: Matrosenchor aus dem flieg. Holländer. — Herbeck: Im Wald. — Otto: Reiterlied. — Rubinstein: Kriegslied. — Pichler Vadög: Quintett für Frauenstimmen.

III. **Lieder und Gesänge.** Fr. Schubert: Drei Müllerlieder. Die Hoffnung. Morgenständchen. Sei mir gegrüßt. Das Echo. Gefrorne Thränen. Aufenthalt. — Beethoven: Baßlied. Adelaide. Der schönste Bub war Johnie. O grausam war mein Vater. Frische Bursche Hochlandsbursche. — C. Löwe: Die Reigerbeize. — Schumann: Sonntags am Rhein. Die Soldatenbraut. Herbstlied. Ländliches Lied. Lieder der Braut. Mignon. Schneeglöcklein. Er ist's. Husarenlieder. Aus den hebräischen Gesängen. Lust der Sturmnacht. — Meyerbeer: Mailied. — Taubert: Wiegenlied. — Esser: Frühling kehr ein. — Lißt: Loreley. Mignon. Ueber allen Gipfeln ist Ruh. — Rubinstein: Duett. O wenn es nur immer so bliebe. — Kirchner: Du wundersüßes Kind. — Brahms: Liebestreu. — Lenz; Des frommen Landsknechts Morgenlied.

IV. **Virtuosen- und andere Instrumentalstücke.** Vieuxtemps: Adagio und Tarantella. — Bazzini: Ronde des lutins. — Remenyi: Ungarische Volksweisen. — Lewy: Im Walde, Solo für Waldhorn. — Arrangements für das Harmonium.

Unter den Mitwirkenden nennen wir die Damen: Bettelheim, Bischoff, Destinn, Dustmann, Hauer, Hoffmann, Krauß, Lichtmay, Liebhart, Matzka; dann u. A. die Herren: Ander, Brüll, Dachs, Dessoff, Dobyhal, Doppler, Durst, Epstein, Hellmesberger, Kleinecke, Krancsewics, Lewy, Mayerhofer, Olschbauer, Panzer, Remenyi, Röver, Schlesinger, Schmid, Walter.

## Concert-Ankündigungen.

Sonntag den 13. April Mittags halb 1 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Herrn Jul. Epstein.

Sonntag den 13. und Montag den 14. April Abends 7 Uhr im Burgtheater: Akademie der Tonkünstlergesellschaft für ihre Witwen und Waisen: „die Schöpfung“ von Haydn.

Dienstag den 15. April Abends 7 Uhr im Redoutensaal zum 1. Mal:

**S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.**

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer in dem Artikel „Anregungen“ u. s. w. ist Seite 109, Spalte 1, Zeile 5 statt: „ein anderes Mal vieles schreiben“ zu lesen: **ein Anderes, Materielles treiben.** Ebendaselbst Zeile 13 von unten ist statt „mußten“ **müssen** zu lesen. Ferner hat es sich auf der letzten Seite durch ein Versehen des Setzers ereignet, daß das Wort „ziemlich“, welches im 5. Absatz der „Nachrichten“ in dessen dritter Zeile an die Stelle des Wortes „sehr“ gesetzt werden sollte, in die erste Zeile 6. Absatzes sich verirrte, wo es gar keinen Sinn hat. Endlich ist in der 7. Zeile des 7. Absatzes statt „Romberg“ **Romberg** zu lesen.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 16. Wien, 19. April 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

### Erste Aufführung durch die Wiener „Sing-Akademie" am Chardienstag, den 15. April 1862.

S. B. S. Bach's berühmtes Werk hat endlich auch in Wien seinen feierlichen Einzug gehalten *). 33 Jahre sind verflossen, seit Zelters's zwanzigjähriger Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy der deutschen Nation, ihrem allmälig gereiften Verständniß vertrauend, und die künftige Stellung des Meister's vorahnend, eines ihrer edelsten, reichhaltigsten und tiefsten Musikwerke aus hundertjährigem Staub der Archive zurückgab.

Und warum mußte es hundert Jahre ruhen, bevor irgend Jemand dem Publikum zumuthen durfte, ein so altes längst „aus der Mode gekommenes" Kunstprodukt anzuhören, und sein Verständniß, sein Gemüth daran zu erproben? Deßhalb, weil erstens auf anderen Gebieten der Tonkunst Fortschritte gemacht worden waren, deren man schlechterdings nicht entrathen zu können glaubte; weil zweitens eine Verflachung und Schwächung des Zeitgeistes — eine Verzärtelung möchten wir sagen — eingetreten war, und die Menschen unfähig gemacht hatte, die herbe Kraft des alten Meisters zu würdigen; weil endlich die Kunstmittel, deren sich der Meister bediente, zum einen Theil zwar seiner Zeit entsprachen, zum andern Theil aber erst einer viel späteren, einer Zeit nämlich, wo die Musik genügend in die Massen gedrungen war, um eine der Größe des Gegenstandes sowohl wie der künstlerischen Intention des Componisten einigermaßen entsprechende Ausführung (namentlich der Chöre) möglich zu machen. Die Musiker zu Bach's Zeiten, eine Zunft bildend und mit Geheimnissen umgeben, die man dem Laien nicht zu verrathen wagte, waren wohl geeignet den Ausbau der Kunst zu befördern und zu vollenden; sie aber weiteren Kreisen zum Genuß zu vermitteln, sie der Nation zum Bewußtsein zu bringen, das vermochten sie nicht, dazu hatten sie keine Zeit, auch nicht das genügende Geschick.

Genug! Nach hundert Jahren wagte sich die erste Lerche in Gestalt eines jungen Künstlers in die allmälig wärmer gewordenen Lüfte, und langsam, langsam nach mancherlei Rückfällen und Kämpfen bricht sich der Meister Bahn. Und unter welchen seltsamen Umständen wird die Passionsmusik allmälig verbreitet, welch seltsamer Persönlichkeiten bedient sich der Geist der Kunst, um diese aus tief christlich-religiösem Gemüth erzeugte Musik zu neuem Leben zu erwecken! Wir wollen nicht von Mendelssohn und seiner Abstammung sprechen. Seine Religion, seine Lebensanschauung war die ausgesprochen christliche, — die „Reisebriefe" bezeugen es. Der ihm zuerst nachfolgte, Mosevius in Breslau, war — Israelit. Die Gegenwart selbst weist an verschiedenen Orten ähnliche Verhältnisse auf*). Schelble in Frankfurt, ein Theatersänger, gründet daselbst den Cäcilien-Verein und führt nicht allein die Passion, sondern auch Bach's Claviermusik ein, indem er viele Schüler zu Gesang und Clavierspiel in Bach'schem Sinne anleitet, und eine förmliche Schule bildet, deren Früchte noch heute, trotz mancherlei Ungemach der Zeit und Ungeschicklichkeit seiner Nachfolger fortwirken. In Wien endlich wird die Passion zuerst abermals von einem Israeliten (Josef Fischhof), der ihren Werth erkannte, einem kleineren Kreise zu vermitteln gesucht; und einige Jahre später wird sie durch einen Musiker und Gesanglehrer, Ferdinand Stegmayer öffentlich aufgeführt, dessen Antecentien (als Theatercapellmeister in Leipzig, Berlin u. s. w., als Männergesangvereins-Chormeister in Wien) in

*) Wir fügen hier vorweg die Bemerkung bei, daß die Aufführung unter großer Theilnahme des Publikums (am Morgen waren bereits alle Sitzplätze vergriffen) und unter sichtlich innerlichster Theilnahme desselben stattfand. Die Aufnahme übertraf die Voraussetzungen, da immerhin bei Bach nicht Alles gleich zum ersten Mal aufgefaßt und verstanden werden kann. Aber die Kraft und Gewalt des Werks, namentlich der Chöre, schlug durch; gleich der Eingangschor imponirte durch seine Großheit und rief lebhaften Beifall hervor; so auch viele weitere Chöre und Choräle. Der Satz „Sind Blitze, sind Donner" mußte wiederholt werden. Aber auch viele Soli, soweit sie dazu Veranlassung gaben, wurden warm aufgenommen, manche auch offenbar in ihrer Fülle reizender Schönheit sofort erkannt. — Die Aufführung war viel besser, als man erwarten mochte. Herrn Stegmayer, der das Werk mit großem Eifer einstudirt hatte, gelang es diesen Abend besser als sonst, jene Ruhe und Sicherheit, jene Bestimmtheit des Taktgebens zu behaupten, von der bei solchen Massen so viel abhängt. Die Chöre klappten mit wenig Ausnahmen ausgezeichnet und wirkten demgemäß einheitlich und kräftig. Das Orchester begleitete (ebenfalls mit wenig Ausnahmen) sehr zart, und die Solisten (sämmtlich Dilettanten und Kirchensänger) entsprachen billigen Anforderungen größtentheils; Herr Panzer sang die Partie des Jesus sogar so warm, so vollendet schön, daß wir's kaum besser denken können. Am schwächsten war im Hinblick auf die Wichtigkeit dieser Partie der Evangelist vertreten. Ueber alles dies weiter unten Ausführlicheres. Wir bemerken nur noch, daß der obige Aufsatz der Kürze der Zeit wegen schon vor der Aufführung, also noch nicht unter dem Einfluß der thatsächlichen Wirkung geschrieben ist. Der Freude unseres Herzens können wir erst in der nächsten Nummer freien Lauf lassen.

*) Seltsam genug ist, was ein hiesiges Blatt aus authentischer Quelle mittheilt. Die „Recensionen" nämlich bringen als „auch ein Zeichen der Zeit" folgende Notiz:

Die hiesige Singakademie widmet sich, wie bekannt, fast ausschließend der Pflege kirchlicher Tonkunst, und hat namentlich das Verständniß jener Werke, welche mit Recht als die Spitzen der katholischen und der protestantischen Kirchenmusik gelten, in ehrenvoller und erfolgreicher Weise vermittelt, wie die Aufführungen der Werke Palestrina's, Lotti's u. m. a., und endlich die der Bach'schen Passionsmusik glänzend beweisen. Demungeachtet ist es bis jetzt, trotz mehrfacher Anstrengungen, noch nicht gelungen, die theilnahmsvolle Unterstützung der maßgebenden katholischen und protestantischen Kreise zu erwirken. Namhafte außerordentliche Beiträge sind dem Institute faktisch hauptsächlich von israelitischen Kunstfreunden zugeflossen.

ihm kaum den künftigen interpretirenden Dirigenten der Passion und den Erben der daraus entspringenden Verdienste hätten erwarten lassen. — Was wir mit all dem sagen wollen? Daß die Kunst sich ihre Werkzeuge sucht, und selbst in dem Falle, wo sie scheinbar seltsame Mißgriffe thut, doch durch die den Werken ihrer begnadeten Lieblinge einwohnende Kraft der Wahrheit und Schönheit Jene entzündet, erleuchtet, und soweit es irgend möglich, die Wahrheit des Sprichwortes bestätigt: „Wem Gott ein Amt giebt, dem gibt er auch Verstand."

Auf das „soweit es irgend möglich" kommen wir noch zurück. Vorher aber wollen wir dem großartigen Werk selbst etwas näher treten. Ist doch Wien der erste österreichische Ort, wo die Passionsmusik aufgeführt wird.

Zuerst haben wir zu dem in voriger Nummer mitgetheilten „Historischen" noch einen kleinen Nachtrag zu liefern, der sich auf die Stellung der Passionsaufführungen zum protestantischen Ritus bezieht. Die Passionen waren, wie dort mitgetheilt wurde, als „Kirchenmusik" in der Weise intentionirt, daß das Ganze als „Vesper" (Nachmittags-Gottesdienst) statt haben, zwischen den beiden Theilen die „Predigt gehalten" werden, und die Gemeinde bei den einfachen vierstimmigen Chorälen „mit einstimmen" sollte. Weder Rochlitz noch Rietz theilen jedoch, was das „Einstimmen der Gemeinde" betrifft, beweisende Dokumente dafür mit, daß es so wirklich geschehen ist. Dagegen finden wir in der dem Oratorium gewidmeten, und in d. Bl. bereits angezeigten Broschüre von Fr. M. Böhme, im 9. Kapitel, Seite 35 die ausdrückliche und gesperrt gedruckte Bemerkung, daß zu Bach's Zeit in Kirchencompositionen „einzelne Choralstrophen wirklich von der Gemeinde einstimmig gesungen worden" seien. Belege hierfür, historisch unbezweifelte Dokumente führt jedoch auch Böhme leider nicht an. Es wäre zu wünschen, daß dies nachträglich geschähe.

Wir geben nun eine Uebersicht des in unserer Passionsmusik Enthaltenen nach Rubriken, in welche wir das Gleichartige zusammen stellen.

Da sind erstens die großen lyrischen Chöre zu Anfang und zu Ende des ersten, und zu Ende des zweiten Theils. Der erste: „Kommt ihr Töchter helft mir klagen" der Sioniten, mit dem die Fragen (Sehet —) „wen? wie? wohin? dazwischen werfenden zweiten Chor der „Gläubigen" und der, wie ein Kreuz auf hoher Kuppel, sich auf breiter Grundlage zum Gipfel erhebenden Choralmelodie: „O Lamm Gottes unschuldig" ist wohl der großartigste des ganzen Werks. Eine Feierlichkeit, ein unsäglich ernster und wehmüthiger Klang durchzieht ihn, aber frei von aller mehr äußerlicher Sentimentalität wölbt er sich zu prachtvoller Höhe, wie das Portal einer großen gothischen Kirche. Der Schlußchor des ersten Theils: „O Mensch bewein dein Sünde groß," der sich an jenen Moment der Leidensgeschichte knüpft, wo Jesus von Judas und den ausgeschickten Söldnerschaaren gefangen und von den Jüngern verlassen wird, ist durch die Choralmelodie von oben her beherrscht, und hat ungeachtet des Dur-Klanges (E-dur) im Gegensatz zum ersten Chor (der aus E-moll geht) einen sehr milden Charakter. Höchst reich sind hier die figurirenden Stimmen behandelt; nach Art der „Choralvorspiele" wird von den übrigen Singstimmen aus den auf- und absteigenden Gängen der Choralmelodie eine flüssige, bewegtere Umschreibung geschaffen, während die Instrumente dieselben Figuren in Sechszehntel auflösen, und das Gewebe noch weicher und verschwimmender machen. — Der Schlußchor des Ganzen (C-moll) „Wir setzen uns mit Thränen nieder", entschieden homophon gehalten, feierlich breit austönend, entspricht der Idee des Ganzen in hohem Grade eben durch diese Geschlossenheit der Stimmen, die alles imitatorisch Contrapunktische ausschließt, und das Gefühl Aller zum einmüthigsten Ausdruck der Trauer verdichtet.

Noch drei Chöre mit Solo's sind hier zu erwähnen, die als Mittelglieder zwischen den absoluten Solonummern und den großen Chören zu betrachten sind, nämlich die beiden Tenorsolo's mit Chor im ersten Theil: der recitativ-artige Satz in F-moll mit zwischen durchgehendem Choral, und die darauf folgende Arie in C-moll, ebenfalls von Chorstellen durchwoben. Dann im zweiten Theil die erste Nummer, Solo für Alt und Chor: „Ach nun ist mein Jesus hin." Daß die Molltonart hier überall entschieden vorherrscht, ergiebt sich von selbst aus der Natur der Betrachtungen, welchen die Musik Ausdruck zu geben hat.

Zu individuellster Aussprache gelangen die sich an die Momente der Leidensgeschichte anknüpfenden Empfindungen in den Arien und Recitativen, welche immer mit merkwürdiger Feinheit der entsprechendsten Stimmgattung überwiesen sind, von welchen aber eine ziemlich große Anzahl bei den Aufführungen weggelassen werden, darunter solche, die dieses Schicksal durchaus nicht verdienen; z. B. im ersten Theil die Altarie in Fis-moll „Buß und Reu"; die Baßarien in G-moll „Gerne will ich mich bequemen"; im zweiten Theil die Baßarie in G-dur mit Violinsolo „Gebt mir meinen Jesum wieder," und die Altarie „Können Thränen meiner Wangen." Unter den stehen Gebliebenen nennen wir als unvergleichlich innig empfunden, die Sopranarie in H-moll „Blute nur"; als höchst eigenthümlich und sinnig die Altarie mit Violinsolo in H-moll „Erbarme dich mein Gott."

Was die sogenannten „begleiteten" Recitative betrifft, so können sie als Uebergangsbildungen zwischen dem Seccorecitativ und der Arie gelten. Unter ihnen sind besonders bemerkenswerth: Das Altrecitativ „Du lieber Heiland du," die herrlichen Einsetzungsworte des heiligen Abendmales, überhaupt viele Reden Christi, das Sopran-Recitativ „Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt," die für Tenor in F-moll „O Schmerz," und in D-moll „Mein Jesus schweigt"; die für Alt: Erbarm' es Gott," und „Ach Golgatha"; das für Baß „Am Abend, da es kühle war."

Die Seccorecitative, hauptsächlich dem erzählenden Evangelisten (Tenor) zugewiesen, sind durch die auffallend sinnige Deklamation ausgezeichnet. Doch kann man das nur nach der gedruckten Partitur und den Clavierauszügen mit Sicherheit beurtheilen. Bei der hiesigen, der Ferd. Hiller'schen Einrichtung folgenden Aufführung sind sie wegen der hohen Lage des Tenorparts vielfach abgeändert und entstellt gegeben worden. Wir wissen freilich nicht zu sagen, ob nicht des erwählten Sängers wegen, der sehr wenig Höhe hat (beispielsweise schon das eingestrichene gis oder as nicht leicht und ohne Zwang hervorzubringen vermochte) noch mehr abgeändert wurde, als Hiller für nöthig fand.

Die dramatischen Elemente des Werks liegen außer in den gesungenen Reden einzelner Personen, namentlich Christi, (den begleiteten Recitativen) hauptsächlich in den Chören des Volks und der Jünger. Die ersteren sind von erstaunlicher Kraft und Gediegenheit, mitunter wahrhaft fanatisch, so besonders die im zweiten Theil „Laß ihn kreuzigen," „Sein Blut komm über uns und uns're Kinder," „Weissage, wer dich schlug," nicht zu vergessen des merkwürdigen Aufschreies des Volks auf dem verminderten Septimenaccord von Dis „Barrabam!" Der ebenfalls höchst wirkungsvolle Chor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden" ist auch anzuführen, gehört aber eigentlich nicht hieher, da sich in ihm das Entsetzen der Gläubigen oder der idealen Gemeinde ausspricht, und seine Textesworte nicht wie die Obigen der Schrift entnommen sind. Diese Chöre sind sämmtlich, mit Ausnahme eines einzigen ganz kurzen („Was gehet uns das an"), bei der Aufführung beibehalten worden.

Wir haben schließlich der vierstimmigen Choräle zu gedenken, welche, wie schon bemerkt, als Ausdruck der wirklichen Gemeinde intentionirt sind, und von dieser (unisono?) mitgesungen werden sollten. Ihrer ist eine ziemlich große Zahl

(12), viele davon sind nur verschiedene, dem Textinhalt entsprechend veränderte Bearbeitungen einer und derselben Melodie. Besonders hervorzuheben sind die beiden auch in der Hiller'schen Einrichtung (die wieder auf der Mendelssohn-Zelter'schen beruht), und also auch bei der hiesigen Aufführung beibehaltenen, und zwar der schwermüthige „Herzliebster Jesu was hast du verbrochen“ in H-moll, dann der nach einer Halbcadenz in F-moll des vorausgegangenen Chors der Jünger „Herr bin ich's,“ so wunderschön in As-dur einsetzende Choral „Ich bin's, ich sollte büßen“ (nach der Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“), wobei noch zu bemerken, daß die rein vokale und ganz sanfte Ausführung zwar von Bach nicht vorgeschrieben, aber wohl motivirt und von sehr schöner Wirkung ist. Der fernere: „Erkenne mich, mein Hüter,“ Es-dur, bei welchem zum ersten Mal die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ benützt ist, wird mit eben so großem Recht in großartiger Breite und Fülle mit Unterstützung der Instrumente ausgeführt. Weggelassen wurden die wie folgt angegebenen: „Ich will hier bei dir stehen“ Es-dur (Mel. O Haupt), „Mir hat die Welt trüglich gericht't“ D-dur, „Wer hat dich so geschlagen,“ F-dur (Mel. Nun ruhen alle Wälder), „Bin ich gleich von dir gewichen“ A-dur (Mel. Werde munter mein Gemüthe), „Befiehl du deine Wege D-dur (Mel. O Haupt), „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ H-moll (Mel. Herzliebster Jesu). — Dagegen sind unter den beibehaltenen noch zu nennen: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit“ H-moll, „O Haupt voll Blut und Wunden“ F-dur, und der derselben Melodie unterlegte „Wenn ich einmal soll scheiden“ A-moll mit phrygischem Schluß. Die beiden letzten sind eben wegen der Verschiedenheit der Behandlung besonders hervorzuheben, und ist noch zu bemerken, daß von dem ersteren derselben zwei Strophen gesungen worden, wovon in der Partitur der Bachgesellschaft nichts steht.

(Schluß folgt.)

---

## Anregungen durch „Anregungen“ *).

### II. Die Schiller-Göthe-Philologie.

a) die Thatsache und deren Resultate, b) die Motive.

„Die Schiller-Göthe-Philologie.“ Ein zweites Klaglied Jeremiä; vielmehr ein Buch Hiob. Denn eine Krankheit wird aufgedeckt, ein Pestgeschwulst unseres Jahrhunderts, das weiter um sich fressend, wie weiland der schwarze Tod die Reihen des leiblichen Geschlechtes, so jetzt die Reihen der Geister unseres Parnaßes zu lichten droht. Ein Todesgespenst in Gestalt deutscher Philologen, Kritiker, Commentatoren Göthe's und Schiller's; seine Sichel: der von Jahr zu Jahr immer mehr anschwellende Haufe von Dissertationen, Mono- und Biographien, Briefwechseln und Analysen in Absicht auf obiger Dichter Werke. Und was hat diese Sichel denn mit unserem literarischen Parnaß zu thun? — Hören wir den Jeremias selber reden.

„Wir bekennen offen“ (sagt Anonymus) „daß es keine Erscheinung in der ganzen Literatur der Gegenwart giebt, die uns trauriger, trostloser dünkt, als diese Schiller-Göthe-Philologie. Wir wissen sehr gut, daß die Dichter noch nicht so todt sind, als ihre Philologen sie zu haben wünschen, daß noch Hunderte und Tausende den „Wallenstein“ und „Faust“ lesen, und frisch und und unmittelbar auf sich wirken lassen; aber über kurz oder lang werden die Commentatoren und Kritiker die unsägliche Freude haben, daß kein Mensch eine Zeile beider Dichter mehr genießen kann, ohne dabei ein halbes Hundert kritischer Bemerkungen im Gedächtniß zu finden. Austrocknen kann man den Strom frischen Lebens, der aus diesen Werken rauscht, freilich nicht, aber umdämmen, versanden kann man ihn, und was darin geleistet zu werden vermag, das ist bei Gott bereits geleistet und wird es mit jedem Tage mehr!“ — Und beweist nun (der Anonymus) oder sucht vielmehr zu beweisen, daß „die Ueberfluth belletristischer Nichtssagenheiten“ der Kunst und dem Kunstgenuß bei weitem nicht so gefährlich, ihre Wirkung nicht so kunstfeindlich und bedrohlich sei, als obenerwähnte Philologie.

Fragen wir die Literaturgeschichte.

Wie? die Schriften, Analysen, Commentare über einen Schriftsteller sollten den Werken dieses Schriftstellers in ihrer Wirkung feindlich entgegengetreten? mehr schaden als jene im Dienste der Kuppler-Priesterin Venus vulgivaga erfundene Unzahl belletristischer Gemeinheiten? Was haben — fragen wir — die Glossatoren Jahnson, Dryden, Pope, Malone, Steevens und die ganze Phalanx edler englischer Philologen, was hat der stete Hinweis unseres deutschen Lessing den Shakespeare-Dramen Leids gethan? Was des Letztern (Lessing's) Dramaturgie und seine Zergliederung schlechter französischer und guter deutscher Stücke dem deutschen Parnaß? oder Schiller's eigene zersetzende Briefe seinem Don Carlos? Was dem Studium Bach's die Analyse Bach'scher Tondichtungen? oder dem sechsten Mozart'schen Quartett die vielen Dissertationen über dessen Einleitungs-Querstände? — Ist Homer, Virgil, Horaz vernichtet worden, sind's die griechischen Tragödiendichter durch die hundert und aber hundert kritischen Bände über ihre Werke? Beethaven's „neunte“ und Mozaet's Requiem durch desgleichen hundert Schriften? Ist ihr Geist getödtet, untergegangen? Nicht vielmehr das Gegentheil? Nach Eurem Dafürhalten freilich wären Mazart-Jahn, und Shakespeare-Gervinus und Göthe-Nöttscher oder -Rosenkranz musenfeindlicher als das ganze Heer der Eintagsfliegen mit Namen Clauren, Henri Herz, Verdi und Consorten! — Was haben denn dem Umlauf der Planeten um ihre Sonne und dieser selbst die armen menschlich-astronomischen Berechnungen gethan? und was dem Herrn Gott selber alle Hypothesen über sein Sein und Nichtsein, seine Einheit, Dreiheit, Allheit?

Wir sprachen von der guten Kritik, dem bessern Theil der Commentatoren. Denn die schlechten Machwerke dieser Art werden sich, wie die der Literatur beim ächten Leser selber richten; und das Gros des Publikums bekümmert sich (— freuen wir uns, wenn's unsere Classiker selbst lies't —) weder um diese noch um jene. Oder wollt Ihr für der Miserabeln Miserabilitäten den edlen Eifer des die Wahrheit Suchenden verantwortlich machen? für die Spreu das Korn? für das was der blinde Maulwurf aufwühlt, den Huf des Jagdrosses? Gutzkow, den Ihr anführt, der sich aber hüten würde Eure Ansicht mit zu unterschreiben, geißelt in seiner Zeitschrift nur die Masse des Mittelgutes, das, wie immer, so noch täglich vor unsern Augen sich breit zu machen sucht; ohne aber wie Ihr's thut, ohne Unterschied Schlechtes und Gutes durcheinander zu würfeln. Sagt Ihr doch selbst in Eurem Auffatz: „Wir sind überzeugt, daß unter den Schiller-Göthe-Büchern die Hälfte eine ernste Arbeit, ein Nachsinnen und eine Mühe gekostet, die wir freilich“ (warum?) „weit lieber auf Geschichts- oder eigentliche Sprachforschung verwendet sehen möchten.“ Und: „Es war nicht möglich, und liegt nicht in der Natur der Dinge, daß auch die trockenste und dünkelhafteste Gelehrsamkeit den höchsten Erfolgen der großen Dichter gegenüber ihre Verachtung bewahren konnte. In den Reihen der eigentlichen Gelehrten standen ja auch zu viele tüchtige, empfängliche Naturen, fanden sich zu viele Augen und Herzen mit Schönheitssinn und Empfindung; die Wirkung beider Dichter auf die Nation war eine viel zu mächtige und nachhaltige, als daß selbst der angeborne und angelernte Pedantismus sich derselben entziehen konnte.“ — Wir aber sagen: Wer da behauptet, daß dieser oder jener, und sei es der trockenste Schulpedant den klassischen Sinn in ihm ertödtet habe, der ist über das Tiranenthum überhaupt nie hinausgekommen; dem hätte sich der große Sinn Homer's oder wessen Ihr wollt doch nimmer erschlossen. Wehe der Schule, die — wie Ihr zu wünschen scheint — die guten Klassiker als Hülfsmittel des Unterrichtes, weil sie zu gut, ver-

*) Vergl. Nr. 14 dieses Jahrgangs. Wir machen hier nochmals auf die in voriger Nummer gebrachte Berichtigung einiger, im obigen Artikel (I) vorgekommenen sinnstörenden Druckfehler aufmerksam, und fügen noch bei, daß es Seite 109, Sp. 1. Zeile 12 „lehren“ heißen muß statt „ehren.“

bannen, oder gar mit unsauberen vertauschen wollte. Wehe dem Lehrer (doch giebt es ihrer leider tausende!) der, seinen Jünger in die Elemente der Tonkunst führend, unsere klassischen Größen von ihnen fern hält mit dem bequemen Ausspruch: „Sie verstehen sie noch nicht"! Durch Milchbreischlürfen lern' ich meine Zähne nicht für's Fleischfressen wetzen; und wer Bach, Beethoven („er ist" — sagt Ihr — „zu hoch für sie") seinen Schülern aufspart, bis sie, sie zu verstehen, die Reife haben, der spart das Wasser, bis sein Zögling schwimmen könne.

— Doch das a parte. Denn wir haben noch ein anderes Hähnchen jetzt mit Euch zu pflücken. „Bei der Schiller-Göthe-Philologie" — sagt unser Kläger — „so wie wir sie täglich anwachsen, eine leidliche Verbreitung und eine ganz unleidliche Geltung gewinnen sehen, liegen sehr andere Motive als bei der gewöhnlichen Vielschreiberei zu Grunde." — — — „„Wenn es einmal nicht zu vermeiden war, den Dichtungen Schiller's und Göthe's eine gewisse Achtung zu zollen, so thun wir das auf unsere Art, wir kritisiren, wir commentiren, machen Noten und Erläuterungen, wägen den Werth der verschiedenen Lesarten, enträthseln die in den Gedichten verborgenen Beziehungen zum Dichter und zur Gelehrsamkeit seiner Zeit. Am Ende erhalten Göthe und Schiller erst dadurch ihre Bedeutung, daß wir sie in unsere geheiligten Kreise ziehen, und erst damit ist ihnen die Unsterblichkeit sicher!"" — „Nicht wörtlich, aber ungefähr so ist das Raisonnement der Philologenschule anzunehmen, welche bestrebt ist, unsere beiden Dichter aus der roh naturalistischen Stellung von Künstlern, die lebendig und unmittelbar auf ihr Volk wirken, zu erlösen."

Die Motive also, die Motive! — Aber welche Motive leiten Euch denn, unaufhörlich Rich. Wagner zu zergliedern, zu zerstücken, zu zerpflücken bis zum Ueberdruß? Seinen „Holländer" und „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" und die „Nibelungen?" Welche Motive, Lißt's „symphonische Dichtungen", eine nach der andern? anderer kleinerer Werke gänzlich zu geschweigen. Welche Motive — ja in demselben Blatte desselben Jahrgangs, in dem obige Klage — Hebbel's „Michel Angelo", Beethoven's letzte Quartette? — Seid Ihr berechtigt, wozu andere, und große Namen nicht berechtigt waren?

Die eine Antwort lautet: Ja! wir sind's! Denn „Was beim Beginn dieser Blätter" (sagt Ihr im Abschiedsworte) „vielfach noch in Zweifel gezogen wurde, ist jetzt für die große Mehrheit eine Wahrheit geworden." Und somit — „der Erfolg hat bewiesen, daß wir unserem Ziele uns mindestens genähert haben" — lassen wir das fernere Schreiben auf sich beruhen. — Welcher Schriftsteller (wir wollen nicht die Wahrheit dieses Ausspruchs untersuchen) das von sich sagen kann, den Andern gegenüber, die Zeitlebens ringen und nicht zum Ziele kommen, der kann getrost hinzusetzen: Wir dürfen, was du nicht, und Andere nicht thun dürfen!

Die zweite Entgegnung aber lautet: Motive gegen Motive. Wer in der Seele Anderer stets den schlechten Anstoß wittert, der sei geprüft, ob er ganz frei vom schlechten Anstoß. Wie? wenn in der ganzen Anklage ein geheimer Sinn verborgen läge? doch nicht so verborgen, daß er nicht zuweilen sich hervordrängte, in Worten latent würde und sich vernehmlich also äußerte: „Es ist die Schiller-Göthe-Philologie, die ganze Reihe jener Bestrebungen, nach denen die Dichtungen unserer großen Heroen, die größten Leistungen der deutschen poetischen Kunst, das lebendige Eigenthum des Volkes, zu Objekten einer trockenen sylbenstechenden Wissenschaft gemacht werden sollen; die Schiller-Göthe-Philologie, welche aus einem Geiste hervorgegangen ist, dem alle Verehrung der Kunst fern liegt, und welche hinter der Schutzmauer unbegrenzter Pietät vor den großen Leistungen der Vergangenheit die neuere fortwirkende Kunst verdächtigt, verkleinert, herabsetzt, den frischen unbefangenen Genuß der großen und scheinbar anerkannten Kunstwerke verkümmert, und geistige Schätze, welche das gesammte Leben des deutschen Volkes bereichern und durchdringen sollen, hinter Schloß und Riegel eines besondern „Forschergeistes" legt." Und ferner: „Unseren Gelehrten scheint es ganz entschwunden zu sein, daß die Heroen Vorgänger gehabt, Vorgänger und Zeitgenossen (von den Nachfolgern" — wie bescheiden, so in Parenthese! — „zu schweigen) die nicht mit verächtlicher Vergessenheit zu behandeln sind."

Das ist also des Pudels Kern. Darum also ist's an der Zeit, uns einmal mit Schiller und Göthe endlich in Ruhe zu lassen, um desto fingerzeigender und gründlicher und kritisch-analysirender und austiftelnder der ganzen Wagner-Literatur Euch hinzugeben, und wenn Ihr bei der „Zauberflöte" anfingt, oder beim „wohltemperirten Bach", oder bei wem wir sonst wollen — schließlich zu Lißt und Wagner zu gelangen, bald sagend: Weber oder ein Anderer hat Wagnern vorgeahnt; bald: Wagner ist die Gipfelung Gluck's, Mozart's, Weber's, Meyerbeer's, Spontini's; oder: die H-moll-Messe Bach's, Beethoven's D-dur haben ihren Höhepunkt erreicht in Lißt's Graner Messe; oder die Bestrebungen der Liedercomponisten Schubert und Schumann waren nur der Anhub der Franz'schen Muse.

Das ist die Fabel von der Löwenhaut, wie sie uns täglich noch vorüberspaziert, und deren Inhalt wir erkennen, wenn Ihr auch glaubt, daß Nichts aus ihr herausschaue, denn — der Löwe. „Gut gebrüllt, Löwe" rufen wir mit Demetrius; aber wir wissen doch, daß du kein Löwe bist, sondern Schnock, der Schreiner. — Den ächten Löwen aber werden wir trotz Euch erkennen, und ob so mancher auch skalpirt, skelettisirt und präparirt und ausgestopft in den Museen prange: so kann das nur dazu beitragen, uns äußerlich und innerlich den Löwen genauer kennen zu lehren, um ihn des Bessern — von andern Bestien zu unterscheiden!

## Recensionen.

Heinrich Wilh. Stolze. Die wohltemperirte Orgel oder 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten für die Orgel, mit Pedalapplikatur versehen. Sechzehnte Sammlung der Orgelstücke, und der praktischen Orgelschule vierter und letzter Theil. Verlag von Wilh. Körner in Erfurt und Leipzig.

§ Ein Seitenstück zu Bach's wohltemperirtem Clavier! Wie dieses entschieden eben für Clavier gedacht und ausgeführt ist, so beabsichtigte unser Autor ein Werk zu liefern, das eben so entschieden für Orgel intentionirt sei. Hoffentlich hat er nicht gemeint ein ebenso werthvolles Opus zu bieten; wir wünschten sogar der Componist hätte selbst die Möglichkeit einer solchen Vermuthung durch eine andere Wahl des Titels vermieden, der ja auch überhaupt in unsren Tagen keinen Sinn mehr hat. Als Bach sein berühmtes Werk schrieb, war die gleichschwebende Temperatur noch bei Weitem nicht allgemein eingeführt, und so viel wir wissen, war Bach der erste, der ein Werk herausgab, in welchem principiel alle Tonarten vertreten waren. Heutzutage ist dergleichen gar nichts seltenes mehr und Bach's Titel hat für uns nur mehr historischen Werth. Was aber den künstlerischen Werth des Bach'schen Doppelwerks betrifft (es enthält bekanntlich zweimal 24 Präl. und Fugen), so besteht derselbe nicht darin, daß es alle Tonarten enthält, sondern in der Fülle unter sich verschiedenartigster Tonstücke — verschieden durch die Art der Themen und ihrer Bearbeitung, — in der phantasiereichen ebenso kühnen wie schwung- und maßvollen Ausgestaltung der einzelnen Sätze, — mit einem Wort in dem collossalen Reichthum kunstvollsten und zugleich tiefsinnigsten Inhalts. Herr Stolze als „Stadt- und Schloßorganist in Celle" muß das so gut wissen wie wir, und eben darum verwundern wir uns, daß er nicht Anstand genommen hat, seinem Opus einen zu so bedenklichen Vergleichungen herausfordernden Titel vorzusetzen.

Was nun seine Präludien und Fugen selbst betrifft, so ist darüber vorerst Folgendes zu bemerken:

Die Präludien sind nicht wie bei Bach selbständige und abgeschlossene Compositionen, sondern in dem durchgängig beiläufigen Umfang von etwa 30 Takten gehaltene Einleitungen, denen das folgende Fugenthema schon als Stoff dient. Wäre dies letztere ein oder ein paarmal der Fall, so ließe sich kaum etwas dagegen erinnern; da es aber durchgehends, mit einer oder zwei Ausnahmen etwa, geschehen ist, so macht die Sache den Eindruck mangelnder thematischen und sonstigen Erfindungskraft, aber einer gewissen — Pedanterie. Die Fugen sind, mit Ausnahme zweier dreistimmigen und einer fünfstimmigen, sämmtlich à 4 voci gesetzt. Auch hier hätte vielleicht die Abwechselung schon äußerlich eine größere sein können.

Der Styl der Fugen zeigt den auf der Orgelbank fest eingesessenen Organisten, dem es keine sonderlichen Schwierigkeiten macht, einen gewissen Kreis ihm geläufiger Themaformen gehörig durchzuführen. Ja die Gewandtheit, die der Componist hier bekundet, ist für unsere Zeit keine eben geringe; die heutigen Organisten, welche diese Kunst besitzen, ließen sich vielleicht an den Fingern aufzählen. Freilich verbindet sich diese Gewandtheit in den meisten Fällen, und so auch bei unserem Componisten, mit einer gewissen sonstigen Unproduktivität und einer seltsam isolirten Stellung zur Gegenwart und zur Kunstentwicklung. Der im Vergleich zu den Fugen weit geringere Werth der Präludien zeigt dies schon deutlich genug. Denkt man hier wieder an Bach, der nicht nur in allen Formen seiner Zeit das Erstaunlichste geleistet, sondern vielmehr diese Formen erst recht entwickelt, ja gleichsam neu geboren hat, so kann man nicht umhin jene einseitige, wenn auch relativ anerkennenswerthe Beherrschung der Fugenform bei einem heutigen Componisten nicht ganz unbedenklich zu finden, wie es denn ja gar manche eigenthümlich hervorstechende Fähigkeiten giebt, die in Einzelnen auf merkwürdige, überraschende Weise zur Ausbildung gelangen, während doch solche Individualitäten, im Ganzen betrachtet, oft genug ziemlich unbedeutend erscheinen.

Ohne uns hierauf weiter einzulassen, wollen wir blos den realen Werth der hier gebotenen Tonstücke in's Auge fassen und können nur wiederholen, daß auf dem oben abgesteckten Terrain Herr Stolze wirklich vielfach Anerkennenswerthes leistet. Der Satz in den Fugen ist durchaus orgelmäßig und zeugt von der Kenntniß guter Muster; die Harmonien sind rein, der Contrapunkt bekundet Sinn für Wohlklang, die Polyphonie ist durchaus festgehalten, die Beantwortung des Dux im Comes überall richtig, die Entwicklung aus dem Material der vorhandenen Themen und Gegenthemen logisch, überhaupt das Meiste fließend und ungezwungen; es fehlt auch nicht an kunstvollen und doch immer natürlich gefügten Engführungen. Nur einen zu großen Werth scheint der Componist auf die letzteren zu legen, er vernachlässigt darüber die Zwischensätze, die bei Bach zu so hoher Ausbildung gekommen. Dadurch wird denn Vieles monoton, und wenn man auch zur Entschuldigung anführen kann, daß die Fugen durchgängig auf eine kurze Dauer bemessen sind, so kann man darauf mit eben so gutem Recht fragen, warum sie denn gerade kurz sein müssen. Vom künstlerischen Standpunkte berechnet man ein Werk nicht nach den Minuten seiner Dauer, sondern nach der Wirkung die es hervorbringt, nach dem Inhalt, den es birgt.— Obwohl nicht zu Jenen gehörend, die um jeden Preis Neues wollen, dürfen wir doch auch nicht verschweigen, daß die Themen des Verfassers sich in ziemlich ausgefahrenen Geleisen bewegen. Damit soll kein Vorwurf gemacht sein, denn nach Bach, Händel u. A. ist es schon eine verzweifelt schwere Aufgabe, ein Fugenthema neuer Art zu finden, das eben auch die Bedingungen zu fugirter Arbeit in sich trägt. Immerhin giebt es Schablonen, deren man sich in einem modernen Fugenwerke billig enthalten sollte. Darunter gehören z. B. alle in Quarten und Quintengängen allzu consequent fortfahrenden:



oder jene Mollthemen, die den verminderten Septimensprung am schärfsten beleuchten:



oder gewisse altväterisch in dem Rhythmus 



sich bewegende Themen.

Feine Kenner des Fugensatzes werden wohl auch sonst noch Manches finden, was als Schwäche bezeichnet werden dürfte; die Aufzählung solcher Dinge würde uns hier zu weit führen. Es handelt sich hier mehr um den Werth der Sache im Ganzen, um die Stellung, die das vorliegende Werk schon seinen in die Augen springenden Eigenschaften nach beanspruchen kann. — Unter den Massen von unbedeutenden Orgelwerken, die in neuerer Zeit edirt werden, darf die vorliegende „wohltemperirte Orgel" immerhin als eines der besten, wenigstens solidesten bezeichnet werden. Anspruch auf absoluten Werth darf sie nicht erheben wollen, — denn was der Verfasser bietet, ist längst schon viel bedeutender und großartiger geleistet worden, und wenn auch nicht gerade ein Werk mit Fugen aus allen Tonarten für Orgel bestand, so besitzt dagegen die Orgelliteratur in allen gangbaren Tonarten die wunderbarsten Kunstwerke.

Es ist schließlich zu bemerken, daß erstens nicht alle Stücke dieses Bandes neu sind, — manche waren schon in früheren Sammelwerken enthalten; und daß zweitens der Raum- und Papierersparniß (wohl auch der Billigkeit) wegen, das obligat gehaltene Pedal nicht auf einer dritten Zeile steht, was für den Spieler nicht gerade angenehm ist, weil er versucht wird, die Pedalpartie auch im Manual mitzuspielen, welche Behandlung aber zumeist nicht consequent durchzuführen ist, und wohl auch nicht in der Absicht des Componisten liegt.

## Aus Breslau.

(Schluß.)

Weitaus das Hauptverdienst unseres neuen Musikdirektors liegt indessen, wie schon oben gesagt, in seiner emsigen Pflege des Gesangs, die hier vorzüglich Noth that, weil dies Reinecke's Sache durchaus nicht war, und auch Mosewius, obwohl selbst zu seiner Zeit ein tüchtiger und gewandter Sänger, in seinem höhern Alter auf einen fein nüancirten Gesangsvortrag weit weniger Gewicht legte, als vielmehr auf eine tüchtige Gesammtauffassung des darzustellenden Werkes, wozu ihn die unläugbare Genialität seiner Natur, bei allen Mängeln seiner musikalischen Ausbildung ganz vorzugsweise geschickt machte. Einen gleich begeisternden Einfluß auf seine Sänger auszuüben, vermag Jul. Schäffer allerdings nicht; ihm fehlt dazu die insinuante und unwillkürlich Enthusiasmus erregende Persönlichkeit seines Vorgängers. Er ist ein gediegener, von allem Charlatanismus weit entfernter, gründlicher und fleißiger Musiker, der nichts im Sturm zu erobern, aber mit der Zeit gewiß recht segensreich zu wirken im Stande sein wird. Schon zeigt es sich, daß der von ihm geleitete Chor vornehmlich im Piano-Gesange sehr erfreuliche Fortschritte gemacht hat, und nur in der Wahl und der Festhaltung der Tempo's sind wir öfters mit ihm nicht völlig einverstanden. Es scheint bei ihm eine gewisse Neigung zu zaghaftem Schleppen vorzuherrschen, die, so sehr wir sonst gegen das nervöse Uebertreiben des Zeitmaßes eingenommen sind, worin sich die modernen Dirigenten oft mit so großem Unrecht gefallen, manchmal doch der packenden Gewalt und dem feurigen Aufschwung der von ihm aufgeführten Musikstücke Abbruch thut. Dies und die öfters nicht

ganz glückliche Programmwahl sind die einzigen Punkte, worin wir Schwächen der Schäffer'schen Wirksamkeit zu erkennen glauben, so sehr uns einzelne Details seiner Aufführungen von der wirklichen Tüchtigkeit des Monnes überzeugt hoben. — Die erste Produktion der Singakademie, wodurch er seine Vorzüge in ein helles Licht zu stellen gewußt hat, fond am 6. Moi 1861 statt und bestand ous der a capella-Motette (Psalm 42) von Paläſtrina, aus dem Jubilote (Psolm 100) von Händel und aus Sebastion Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß." Schäffer hat zum Programm dieses Concerts selbst ein interessantes Vorwort geschrieben, dem wir, was dos Boch'sche Werk betrifft, nachstehende Worte entlehnen:

„Die Aufführung der Bach'schen Cantate war schon von Mosewius beabsichtigt — er sollte sie nicht mehr erleben. Unterzeichneter betrachtete es daher wie eine ihm überkommene testomentarische Bestimmung, das Werk bei ehester Gelegenheit dem Publikum vorzuführen. So viel bekannt, sind bei gleichem Unternehmen bis jetzt nur die Halle'sche Singakademie unter Robert Fronz und der Vierling'sche Boch-Verein in Berlin vorausgegongen. Die Cantate „per ogni tempore" ist laut der Vorrede der Bach-Ausgabe im Jahre 1714 zu Weimar componirt und daselbst am dritten Sonntag post Trin. aufgeführt worden. Sie stammt somit aus einer früheeen Periode des Meisters, und ist eine der umfangreichsten und großartigsten der bis jetzt bekannt gewordenen.

„Der Inhalt der ganzen Cantate wird schon summarisch im ersten Chor ousgesprochen: „Ich hotte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, aber deine Tröstungen erquicken meine Seele!" Der Wechsel zwischen angstvoller Verzagtheit und tröstlicher Zuversicht wird darauf in seinen einzelnen Zügen ausgeführt. Sehr geschickt ist im Texte dos allmälige Durchbrechen des Trostes und sein endlicher Sieg angelegt, so sehr auch der Ausdruck im Einzelnen den Stempel des damaligen Zeitgeschmacks tragen mag. Einen weiteren Commentar wird mon uns erlassen. — Nur für das Duett im Anfang des 2. Theiles sei bemerkt, daß die allegorische Figur der gläubigen Seele in den geistlichen Cantaten damaliger Zeit eine stereotype Erscheinung ist, die gewöhnlich wie hier mit dem Heilande selbst in unmittelbare Beziehung tritt. Es zeugt von feinem Gefühl, gerode an dieser Stelle, wo die Verzagtheit, ehe sie dem Troste weicht, sich demselben noch einmol auf das Schroffste gegenüberstellt, diese beiden Gegensätze zu personificiren. Die Composition ist ein psychologisches Meisterstück, wie denn überhaupt die ganze Contate in einem so hohem Style ausgeführt ist, daß sie sich jeder Beschreibung entzieht. Besteht die höchste Vollendung der Kunst darin, wie unmittelbore Natur zu erscheinen, so ist diese Spitze hier erreicht. Wir wüßten kein anderes Werk von Bach zu nennen, welches in seinem ganzen Verlauf so wenig daran erinnert, doß es einer früheren Zeit angehört.

„Die musikalischen Mittel sind einfach. 4 Stimmen, Orgel, Streichquartett, ein Fagott, eine Oboe, und für den Schlußchor noch drei Trompeten und Pouken — dos ist alles. Mit diesen einfachen Mitteln ist aber der unsäglichste Reichthum entfaltet. Sämmtliche Instrumente verhalten sich zu den Singstimmen obligat und schreiten denselben ebenbürtig einher, so doß fast durchweg ein neunstimmiger Satz herrscht. Der Schlußchor gliedert sich in drei feste Colonnen, die aus den Singstimmen, den Streichinstrumenten mit der Oboe und den Trompeten mit den Pauken gebildet werden. Der Chor hat in seiner dramatischen Lebendigkeit ein durchous Händel'sches Gepräge. Eine weitere Abwechselung wird dadurch erreicht, daß dem vollen Chor ein Solo-Quartett gegenüber tritt. Die Oboe ist in der Einleitung und in der Sopran-Arie als Soloinstrument behondelt. Das Fagott bewegt sich meist mit dem Instrumentolbaß, nur im letzten Chor ergeht es sich in merkwürdigen, poukenähnlichen Wendungen, die oder bei der starken Besetzung kaum zur Geltung gelangen. Die Orgel hat nicht nur die Chorstimmen zu unterstützen, sondern auch in den Solostücken noch dem vorhandenen bezifferten Boß die Begleitung zu vervollständigen. Da sie bei der bevorstehenden Aufführung fehlt, so ist sie in den Chören durch Blase-, in den Solostücken durch Streichinstrumente ersetzt worden. *) Für den dritten Chor haben sich unter den Originalstimmen zur Unterstützung der Singstimmen vier Posaunen vorgefunden; da dieselben jedoch auf dem Originaltitel nicht mit angezeigt sind, so ist fraglich, ob dieselben nicht vielleicht zu einer Separat-Aufführung des Chores gedient haben — sie sind übrigens von vortrefflicher Wirkung."

In Betreff des a capella-Gesanges fand namentlich auch das letzte Weihnachts-Concert der Singakodemie am 19. Dezember 1861, überhaupt das erste dieser Gottung in Breslau großen Anklang. Es begann mit einer achtstimmigen Motette: „Lieber Herr Gott, wecke uns auf", von Joh. Christian Bach, brachte dann außer einigen Arien und Chören von Sebast. Bach, Händel und Mendelssohn (aus dessen unvollendetem Oratorium: „Christus") noch den 1604 geschriebenen Choral a capella von Jacob Prätorius: „Wachet auf, ruft uns die Stimme 2c.", das fünfstimmige Weihnachtslied, den achtstimmigen Festgesong und das sechsstimmige Festlied von Joh. Eccord: „Resonet in laudibus", „O Freude über Freud", und „Maria wallt zum Heiligthum", sowie endlich noch ein schönes Weihnachtslied für Chor a capella von Michael Haydn: „Stille Nacht, heilige Nacht!" Die Motette von Mendelssohn „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren", und die von Heinrich Schütz 1625 componirte Motette „Cantate Domino canticum novum", im Ganzen also 8 bedeutende a capella-Gesänge. Wo möglich soll jetzt zu Ostern ein ähnliches Concert mit Passionsgesängen folgen. Auch die Aufführung des „Elias" am 9. Dezember 1861 war recht gelungen zu nennen, wenn man von den Solo-Leistungen absieht, die nie über die Mittelmäßigkeit emporragen, da es hier nicht üblich ist, wie z. B. in Berlin, zu den Solopartien wirkliche Künstler zu engagiren, unser Opernpersonal überdies auch, nun da Frl. A. Günther nach Rotterdam abgegangen ist, kaum noch ein oder das andere Mitglied zählt, das zur Mitwirkung in Oratorien die nöthige gediegene und feine Stimmbildung besäße. Die sonstigen Aufführungen des Herrn Schäffer können wir hier füglich übergehen, um die Leser dieser Blätter nicht zu ermüden; es genüge, daß Mozart's Requiem zweimal und das Cherubini'sche einmal gehört worden sind, und daß der sogenannte „Musikalische Cirkel", d. h. ein Ausschuß der geübtesten Singakademisten, welcher unter Schäffer's Leitung allwöchentlich zusammenkommt, um am Clovier einzelne Solo-, Ensemble- und Chor-Gesänge aus Opern, Contaten u. dgl., sowie eigentliche Gesellschaftsmusik, Lieder und Balladen, einzustudiren, seine 4 öffentlichen Winter-Soiréen, wie zu Mosewius' Zeit, gegeben hat, und dobei u. A. der dritte Akt aus „Armide", Stücke aus „Così fan tutte" und „Sommernachtstraum", die Chor- und Solo-Ballade „der Königssohn" und „das Parodies und die Peri" von R. Schumann, Mendelsohn's „Heimkehr aus der Fremde" und Finale aus „Loreley", F. Hiller's „Gesong der Geister über den Wassern" und Richord Würst's lyrische Cantate „der Wasserneck" zu Gehör gebracht worden sind.

Noch haben wir zwei Ereignisse hier zu registriren, die in dem musikalischen Breslau große Sensation gemacht haben, nämlich der endlich erfolgte Umzug des „Vereins für klassische Musik" (d. i. Kammermusik) aus seinem bisherigen sehr dürftigen Lokale bei einem Pianofortehändler, wo die Damen als nur aus Gnaden geduldete Zuhörer, in einer kaum erleuchteten Rumpelkammer hinter der Thüre des Concertzimmers sitzen mußten, nach den freundlichen Räumen der Börse, und die Gründung des sogenannten Orchestervereines durch den ersten Violinisten im klassischen Verein, Herrn Dr. L. Domrosch. Heute findet bereits in dem außerordentlich großen, ursprünglich für Ball- und Tabagie-Zwecke errichteten Weiß'schen Saal das vierte Concert dieser neuen, auf Aktien gegründeten Unternehmung statt, nachdem es Herrn Domrosch gelungen ist, aus allen möglichen musikalischen

*) Für die Sopran-Arie und das Duett haben die trefflichen Bearbeitungen von Rob. Franz (Leipzig bei Whistling und Breslau bei Leuckart) zu freier Benutzung vorgelegen.

Kräften ein aus circa 70 Instrumenten bestehendes Orchester zusammenzubringen, mit denen er Ouvertüren und Symphonien aufführt, dazwischen aber, wie Schäffer, gleichfalls fremde Künstler (Hanns v. Bülow rc.) concertieen läßt. Diese Concerte, an deren Zustandekommen Anfangs vielfach gezweifelt wurde, erfreuen sich als res nova et inaudita eines ganz außerordentlichen Zulaufs, so daß die enormen Kosten der ersten Einrichtung des Instituts schon jetzt mehr als gedeckt sein sollen. Wir müssen uns unser definitives Urtheil über die künstlerischen Erfolge desselben vorbehalten, wollen jedoch Herrn Damrosch die Anerkennung nicht versagen, daß er sich bei der Sache große Mühe giebt, tüchtige Proben hält, und — bis jetzt auch — außer einer überflüßigen Lohengein-Piece das Programm in den Grenzen des Classicismus geblieben ist, obwohl seine nahen Beziehungen zur Weimar'schen Schule sonst jedermänniglich bekannt sind. Einzelnes ist ihm auch in der Ausführung recht hübsch gelungen, und an schönen Klangeffekten war bei der starken Besetzung seiner Capelle kein Mangel, wenn auch begreiflicher Weise das Zusammenspiel so verschiedener Elemente noch weiterer Vervollkommnung bedarf. Wenn in der Wahl der Tempi (z. B. bei der Gluck'schen Iphigenie-Ouvertüre), die viel zu schleppend vorgetragen wurde, und sonst in der Auffassung der Musikstücke mancher in allzu modernem Geiste auskalkulirter Effekt mitunterläuft, so verwundert uns das nicht, da Herrn Damrosch, der erst später vom Doctor der Medizin zum Musiker geworden, trotz seiner unläugbaren großen Begabung doch immer noch die Spuren eines Dilettantismus ankleben, die vielleicht erst eine langjährige Uebung ganz zu verwischen im Stande sein wird. Daß seine Concerte übrigens äußerlich mit allem, der Würde der Kunst entsprechendem Anstand in Scene gesetzt sind, verdient schon um deswillen Beifall, weil dies jedenfalls nur dazu beitragen kann, das in dieser Beziehung ausharrend zähe Breslauer Publikum des alten Vorurtheils zu entwöhnen, als lasse sich Musik nur mit obligatem Zigarrendampf, Bier- und Caffee-Libationen so recht con amore genießen.

## Locales.

(Concert des Herrn Epstein.)

S. B. Herr Epstein genießt einer solchen Beliebtheit, daß eine wiederholte Auseinandersetzung seiner Verdienste und Eigenschaften unnöthig sein dürfte. Das Programm seines letzten Concerts enthielt des Guten und Schönen fast zu viel. Die erste Nummer, ein Manuscript-Clavierconcert mit Orchester, von seinem sehr jungen Claviezögling Ignaz Brüll componirt, bestätigte die gute Meinung, die wir von dem Talent desselben schon bei anderen Gelegenheiten gewonnen haben. Die Motive sind durchaus edel und zu symphonistischer Verarbeitung geeignet, die Verarbeitung selbst vielfach recht interessant. Man kann sich bei dieser Musik auch etwas denken, ohne daß sie aber aus ihrem eigentlichen Geleis herausgeht. In Bau und Anlage findet sich dagegen noch viel Verschwommenes, und der jugendliche Componist wird noch vielfache ernste Studien machen müssen, bis er es zur Plastik in seinen Gebilden bringt. Möchte er in diesem Prozeß nicht durch eigene Eitelkeit und Verhätschelung von Seite seiner Umgebung gestört werden! Herr Epstein spielte ferner mit Frau Amalie Nawack-Mauthner Mozart's Sonate in D für zwei Claviere. Das Spiel dieser Dame ist, soweit man es aus dieser einzigen Vortragsnummer beurtheilen kann, ein sehr gediegenes, fertiges und anmuthiges; das Zusammenspiel beider Künstler war prächtig und das Mozart'sche Stück kam dadurch zu voller Wirkung, obwohl die Tempi des ersten und letzten Allegro etwas zu schnell genommen wurden. Das Largo aus dem ersten Concert von Beethoven, so schön Herr Epstein es auch spielte, hätte wegbleiben können, denn eine Zerreißung Beethoven'scher Compositionen, ein Wiedergeben von Bruchstücken, halten wir für unkünstlerisch. Mit dem Bach'schen Concert in D-dur für Clavier, Violine, Flöte und Quartettbegleitung, welches Herr Epstein in dieser Saison bereits einmal mit großem Erfolg gespielt hatte, riß er auch diesmal (namentlich durch den ersten Satz mit der prachtvollen Cadenz) die ganze Hörerschaft zu enthusiastischem Beifall hin. Frau Peschka sang außerdem Lieder von Schubert und Schumann mit der ihr eigenthümlichen Correctheit und Anmuth. Die Höhe klang übrigens etwas angegriffen und wir glauben, daß die schätzenswerthe Sängerin sich jetzt die Sommerpause zu Gute kommen lassen und sich nirgend mehr binden sollte.

(C. Oe. Z.)

## Correspondenzen.

Berlin.

-h- Rob. Radecke erwirbt sich durch die eifrige Bemühung uns stets Neues zu Gehör zu bringen, ein wahres und zeitgemäßes Verdienst um das hiesige Musikleben, und eine erfreuliche Wahrnehmung lehrt uns, daß in dem kritischen Berlin ein großes Publikum daran Antheil nimmt. In seinem dritten Concerte brachte er zuerst eine Ouverture zu Schiller's Tell von dem hier weilenden und durch manches ansprechende Lied schon vortheilhaft bekannten L. Schlottmann. Sie ist fast überreich an Themen und sich drängenden Motiven und zu wechselvoll im Bau zu nennen. Ferner ein, unsers Wissen's hier noch nicht gehörtes Orchesterstück in dem „Fest bei Capulet" aus Romeo und Julie von H. Berlioz. Der Satz fand zwar einen nicht unbedeutenden Anklang im Publikum, doch können wir dem Erfolg nicht zustimmen. Eine gewisse Empfindungskraft wollen wir dem geistvollen Franzosen nicht absprechen; doch liegt diese fern ab von dem wirklich Geistigen und Seelischen der Kunst. Seine Erfindungen möchten wir Errungenschaften in dem Gebiete des Häßlichen nennen. Diese neuen Klangfarben, diese rhythmischen An- und Ineinanderhäkelungen, diese melodischen Verrenkungen erregen nimmer unser Wohlbehagen, sondern rufen ein befremdliches Staunen hervor. Das bewußte Aufsuchen von unerhörten neuen Dingen dieses so scharf sichtenden Geistes, hat für uns stets etwas durchaus Materialistisches an sich, und wenn wir ihn als Theoretiker die Materie des Klanges in wirklich überraschender Weise beherrschen sehen, so scheint er als Componist diese als Götzen anzubeten. Wenigstens sind wir nicht im Stande in seinen Originalitäten anderes als neue materielle Effecte zu erkennen. — Außerdem hatten wir Gelegenheit eine Hymne für Alt und Chor: Heloisens Gesang von Ferd. Hiller, und zwei Compositionen von J. Brahms, Ave Maria und Gesang aus Fingal kennen zu lernen. Jener in dem wohlklingenden Style, der diesen Meister kennzeichnet, geschrieben, athmet jene halb geistlich, halb weltlich sehnsüchtige Stimmung, die der Geliebten Abaelards entspricht, und ist durchweg fließend und interessant geschrieben. Die beiden Gesänge können wir nur zu den unbedeutendsten Sachen des strebsamen und von Rob. Schumann so hoch geschätzten Künstlers zählen. Es ist dem Componisten durch ein absichtliches Aufsuchen auffälliger Wendungen und harmonischer Contraste nicht gelungen, den unzureichenden geistigen Inhalt zu verdecken, und er läßt unbefriedigt. Wir wissen nicht, ob man gut daran thut, J. Brahms aus diesen Sachen gerade dem Publikum bekannt zu machen. Die Ausführung der Sachen war so correkt, daß kein Tadel daran zu finden, und die Kritik sich nur lobend auszusprechen vermag. Die Pianistin Marie Wieck, die an diesem Abende Chopin's so geistvolles F-moll-Concert, dessen Adagio eine schönste Perle der Compositionen dieser Art ist, und Beethoven's Phantasie mit Chor und Orchester spielte, leistete nicht minder Vollkommenes. Reichlicher Beifall und freudiger Empfang beim zweiten Auftreten gaben ihr die angeregte Stimmung ihrer Zuhörerschaft zu erkennen.

## Nachrichten.

Das 3. und 4. Abonnements-Concert der musikalischen Akademie in München brachte Beethoven's Eroica; eine Arie aus Jessonda; Präludium und Fuge von Bach, instrumentirt; Terzett aus Wilhelm Tell; Ouverture zu Göthe's Iphigenie in Tauris von B. Scholz; Suite für Orchester in D-moll von Lachner; Arie aus Semele von Händel; Ein-

leitung zum 3. Akt aus Cherubini's Medea; Festouverture von Beethoven op. 124.

In Cassel veranstaltete der Weidt'sche Gesangverein eine Concertaufführung von Spohr's Oper „Zemire und Azor" mit ausnehmendem Erfolg. Ein verbindender Text dazu war von einer Dame des Vereins gedichtet worden.

Im 5. Abonnementsconcert in Barmen kam unter A. Krause's Leitung Händel's „Judas Maccabäus" zur Aufführung. Die hierbei zur Anwendung gebrachte Orgel soll von unbeschreiblich herrlicher Wirkung gewesen sein.

Herr Mortier de Fontaine veranstaltet in München vier Concerte, von denen zwei bereits stattgefunden haben. Das erste brachte ein Trio von Emanuel Bach, eine Sonate für Clavier und Violine in A-dur von Fiorillo, Beethoven's Cello-Sonate op. 69, und R. Schumann's D-moll-Trio. Außerdem sang die Gattin des Concertgebers Lieder von Reichard und Fr. Schubert. Das Programm des zweiten enthielt S. Bach's Violinsonate in A-dur, ein Trio von Jos. Haydn in D, eine Sonate in D-moll von Fr. Schubert, und Beethoven's großes B-dur-Trio. Außerdem sang Frau Mortier drei Lieder von Schumann, in welchen der Musikreferent der Münchner Süddeutschen Zeitung wieder einmal „einen ungeheuern musikalischen Rückschritt gegen Mozart" (!) findet. Er meint, daß sie „als bloße musikalische Illustrationen ohne melodischen Fluß eine ästhetische Berechtigung nicht haben können." (Nicht einmal eine Berechtigung?! Geh in ein Kloster! D. Red.)

Der Heidelberger Instrumental-Verein hat in diesem Winter u. A. R. Schumann's B-dur-, und Beethoven's neunte Symphonie, dann auch Händel's Alexandersfest zur Aufführung gebracht. Dirigent dieses Vereins ist Herr Boch.

Die unter der Direktion von Rühl stehende „Liedertafel" in Mainz hat in ihrem letzten Concert Beethoven's A-dur-Symphonie und eine Messe in C-dur von Cherubini zu Gehör gebracht.

Richard Wagner ist die straffreie Rückkehr nach Sachsen bewilligt worden.

Ernst Pauer in London ist von der „Royal Academy of Music" zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Von Rud. Wirsing, Direktor des Stadttheaters in Leipzig ist ein Buch erschienen, betitelt: „Das deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung." Wir kommen auf die gutgemeinte, aufrichtige Schrift wohl noch zurück.

Xav. van Elewyck in Brüssel hat einen bis jetzt unbekannten alten Tonsetzer entdeckt und bis jetzt an vierzig seiner Werke gesammelt. Der Meister hieß Matthias van de Gheyn, und war Organist in Lüttich. Elewyck beabsichtigt nächstens einige Notizen über diesen Mann zu veröffentlichen, „der mit den hervorragendsten Meistern des 18. Jahrhunderts verglichen werden darf."

Aus Halle wird gemeldet, daß daselbst von der Singakademie unter der Leitung von Rob. Franz Händel's „Israel in Egypten" gelungen zur Ausführung gebracht wurde. Von demselben Institut, welches sich mit besonderer Vorliebe der Pflege Bach'scher Musik zuwendet, sollen bis jetzt nicht weniger als 21 Cantaten dieses Meisters gesungen worden sein.

Am Leipziger Stadttheater sind Schenk's komische Oper „Der Dorfbarbier" und Marschner's „Vampyr" neu einstudirt, wieder in's Repertoire aufgenommen worden.

Am 11. April ist in Berlin J. Bott's Oper „Aktäa, oder das Mädchen von Korinth" im Opernhause in Scene gegangen.

Von Mendelssohn und Schumann sind neue Porträts erschienen, das erstere von G. Feckert nach dem Gemälde von Ed. Magnus, das zweite nach einer Zeichnung von A. Menzel.

Den Verehrern des verstorbenen Hochw. Herrn Canonicus Dr. Proske in Regensburg diene zur freundlichen Nachricht, daß der dortige talentvolle Bildhauer H. Preckl dessen Gipsbüste nach Geist und Form gleich vortrefflich gestaltet hat, und daß Bestellungen darauf von jeder Buchhandlung durch H. Pustet um den Preis von 4 Thl. inclusive der Verpackungskosten effektuirt werden.

Wien.

Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete am 10. April seinen zweiten diesjährigen „Gesellschafts-Abend." Das Programm enthielt zwei Ouverturen, von Spohr zum „Berggeist" und von Beethoven zu „Fidelio" in E-dur, eine der kleineren und weniger bekannten Symphonien von Mozart, D-dur ¾, „Die Theilung der Erde" von Jos. Haydn (von Hrn. Mayerhofer sehr kräftig und wirksam vorgetragen), und ein Mendelssohn'sches Clavierconcert in D-moll. Letzteres, von Hrn. Dachs mit seltenem Schwung und Feuer vorgetragen, ist eine sehr liebliche und frische Composition, welche wir uns nicht entsinnen, je öffentlich gehört zu haben. Die Orchesternummern wurden unter Hrn. Heißler's ruhiger Leitung, wohl ohne viel Schattirung, doch sehr präcis und correkt vorgetragen. (Rec.)

Die Enthüllung des Grabmals Staudigl's wird eingetretener Hindernisse wegen nicht, wie ursprünglich bestimmt war, den 14. d. Nachmittags, sondern erst am kommenden Ostermontage unter Mitwirkung des Wiener Männer-Gesangsvereins am Matzleinsdorfer Friedhofe stattfinden.

Zur Errichtung eines Monuments für Beethoven in Heiligenstadt, dem Lieblingsaufenthalt des verewigten Meisters, veranstaltet die Künstlergesellschaft „grüne Insel" am Donnerstag nach Ostern im Saale zum Zeisig ein Musikfest. Der Ertrag ist zur Erwerbung eines Platzes für das Monument bestimmt, welches Herr Fernkorn anfertigt.

## Musikalienanzeiger.

### Musik für Streichinstrumente.

Davidoff, Ch., Op. 5. Concerto (Hm.) p. Violoncelle av Orch. Leipzig, Kistner.

### Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Haydn, Jos., Trios f. Pfte., Violine u. Cello. Neue Ausg.

Hering, Ch., Op. 77. Cantabile et Saltarello. Morceau de Salon p. Violon et Pfte.

### Musik für Pianoforte allein.

Bruch, M., Op. 12, 6 Clavierstücke. Leipzig, Br. u. Härtel.

### Musik für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. van, Postillon-Rondo, arr. p. Ch. Geißler. Bonn, Simrock.

Beethoven, L. van, Walzer-Rondo arr. p. Ch. Geißler. Ebend.

Schumann, Rob., Op. 115. Vierhändige Clavier-Stücke, arr. nach den Entreakten und Melodramen aus Manfred. Leipzig, Br. u. Härtel.

Zwonar, J. L. Op. 15. Große Suite. Nr. 1. Marsch. Prag, Hoffmann.

### Gesangstücke für Concertmusik mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Schumann, R., Op. 115. Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord Byron, für Deklamation, Chor und Orchester. Partitur, Leipzig, Br. und Härtel.

### Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Bruch, M., Op. 15. 4 Lieder. (Lausche, lausche. Gott. Im tiefen Thale. Goldene Brücken). Leipzig, Br. u. Härtel.

Mozart, W. A., Arien. Nr. 8. Arie (T.): Per pietà, non ricercate (Laß mir meinen stillen Kummer). Leipzig, Br. u. Härtel.

Stiehl, H., Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Hymne v. Spitta. Leipzig, Br. und Härtel.

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 17. Wien, 26. April 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## S. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

### Erste Aufführung durch die Wiener „Sing-Akademie"

am Chardienstag, den 15. April 1862.

(Schluß).

S. B. Welch' gewaltiger Unterschied zwischen dem Lesen einer Partitur und dem sinnlichen Eindruck einer vollständigen, guten und ununterbrochenen Ausführung besteht, das haben wir wieder einmal recht deutlich bei Gelegenheit dieses Bach'schen Werks an uns erfahren. Seit einer Reihe von Jahren leben wir in einer Gesellschaft von Schemen, von Motiven und Klängen aus der Matthäuspassion, die uns mit Geisteraugen tief und ernst ansehen und eine unnennbare Sehnsucht in uns erwecken. Es war uns aber bisher nicht vergönnt, je den Eindruck der wirklichen Aufführung zu genießen. Wohl haben wir schon in den Chorproben unserer Singakademie eine annähernde Vorstellung gewinnen können von der Herrlichkeit der Chorwirkung; aber es blieb uns noch immer der Totaleindruck der verschmolzenen Gesang- und Instrumentalmassen, und der reele Eindruck der Solonummern mit ihrem merkwürdigen orchestralen Hintergrund verschlossen. In den Generalproben dagegen war das Interesse vorwiegend an die Frage geheftet: „Wie wird's gehen?" Erst am Abend der Ausführung konnte man sich ganz dem Genuß hingeben, um so mehr als keine allzu auffallenden Störungen vorfielen und die Ausübenden selbst sehr animirt schienen.

Und so können wir denn heute sagen, daß wir um Worte verlegen sind, geeignet den Eindruck zu schildern, den wir erlebt haben.

Unerhört ist schon diese Klangwirkung! So viel Musik man sein Lebelang auch gehört haben mag, dergleichen hat man nie vernommen. So gleich der erste Chor. Zuerst diese instrumentale Einleitung mit ihren unisono gehenden Flöten und Oboen (im zweiten Orchester Clarinetten) die der Melodie einen so ganz fremdartigen Charakter geben; dann dieses sich Obendrüberlegen der ersten Violinen im 4. Takt, dieses ewig wechselnd in den Vordergrund Treten des streichenden und blasenden Tonelements!

Dann die ganze Anlage. Zuerst dieses Aufsteigen der Bässe im 6. Takt, und nun wieder dieses wehmüthig umspielte e und g im 7. und 8. Takt, bis sich die Harmonie im 9. auf die Dominante senkt, um nun wieder wie vom Anfang zu beginnen; endlich dieser Rückgang nach E-moll, wo der Chor mit seiner langgezogenen Sopranmelodie einsetzt, — alles das muß man in einem großen akustisch so herrlichen Raum, wie z. B. unser Redoutensaal ist, gehört haben, um eine Vorstellung des Eindrucks zu gewinnen, den gleich die ersten 16—20 Takte machen. Und das ist eben nur der Anfang! Nun die kraftvollen Accorde des zweiten Chors mit seinen Fragen „Wen? Wie? und dann wie vom Himmel herab diese Knabenstimmen mit dem Choral, zu dem die beiden andern Chöre ihre Fragen und Antworten ungehindert fortsetzen; gleich darauf das wieder forte einsetzende Orchester — es geht Schlag auf Schlag auf unser Gemüth, das nüchternste Herz müßte diese Wirkungen verspüren! Später, wo die beiden Chöre in's Unisono zusammen treten, wird die Fülle des Klangs noch vermehrt; und nun vollends der Schluß, wo die Bässe (im viertletzten Takt) auf das hohe c vordringen, und wo von dem darauf gebauten Sextaccord ausgehend Frag und Antwort sich noch einmal in eindringlicher Höhe geltend machen, um dann in den beiden Chören mit den Worten „als wie ein Lamm" zur Tonika zu lenken und in Dur zu schließen, — es ist unsäglich, welche Erhabenheit in all dem liegt! Sehr bemerkenswerth ist aber auch Folgendes: Erstens die in Zusammenhang mit der schlichten Erzählung des Evangelisten stehenden Gesänge Jesu, jedesmal wie mit einem Heiligenschein umflossen, den die hoch über sie gelegten, gezogenen Accorde der Violinen mit magischer Wirkung ausstrahlen.

Gleich darauf der sinnig zurückhaltende, dem hier erforderlichen Ausdruck so trefflich entsprechende, einfach vierstimmige Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen." Dann der erste Volkschor, „Ja nicht auf das Fest," in dessen sechs Takten mehr Kraft und musikalische Weisheit steckt, als in dicken Partituren von hundert andern Componisten. So auch die folgenden Volkschöre. Weiter ein Recitativ, („Was bekümmert ihr das Weib"), dessen Quartettbegleitung werth ist in Gold gefaßt zu werden. Man betrachte namentlich die Stelle bei den Worten „daß man mich begraben wird," wie da die Violinen (und Viola) aus ihrer hohen Lage allmälig in die Tiefe herabsteigen, um sich bei den folgenden Worten wieder hinauf zu schwingen. Welche Harmonien, und welch' tiefsinnige und doch ganz ungezwungene Malerei!

Höchst eigenthümlich ist ferner eines jener begleiteten Recitative „Du lieber Heiland du." Während die Singstimme in den ausdrucksvollsten Intervallen sich ergeht, führen neben dem bezifferten Baß zwei Flöten eine Figur von vier Sechszehnteln durch den ganzen Satz (10 Takte) striktissime durch, — ein wundersames unerhörtes Accompagnement!

Ueber vieles Andere gehen wir hinweg, um den Einsetzungsworten einige Aufmerksamkeit zu schenken. In den Worten „Nehmet, esset; das ist mein Leib," ist das Thema kurz gegeben, welches später in der längeren Rede „Trinket Alle daraus" u. s. w. weiter ausgeführt ist. In diesem weihe- und würdevollen Gesang ist die Rhythmik vollständig auf die nöthigen Schlußfälle und die taktmäßige Bewegung beschränkt; Melodie und Harmo.ie namentlich Modulation treten in den Vordergrund. Letztere ist ebenso schön und reich wie ruhig fließend. Von C-dur neigt sich der Gang zuerst nach F-dur, lenkt aber nach D-moll um sich dann nach A-moll zu erheben und den ersten Absatz daselbst zu beschließen. Dann steigt der Satz langsam nach C, und mit einer abermaligen Erhebung

nach G-dur wo noch ein herrlicher Nachsatz und der gänzliche Schluß eintritt. Man spiele die Stelle und sehe, wie viel dieser ruhige Fluß der Modulation bei ausdrucksvollster Melodik beiträgt um solch' erhebende Wirkung hervorzubringen. Dazu kommt noch der prachtvolle Klang der vierstimmig begleitenden Streichinstrumente in langgezogenen leisen Tönen.

Noch später ist von großartiger Wirkung der volle Choral in E „Erkenne mich mein Hüter" (auf die Melodie „O Haupt"). Ungemein rührend wirkt dann die ganze folgende Scene in Gethsemane, der das Tenorrecitativ in F-moll mit Choral, und die Arie in C-moll mit Oboe-Solo und Chor eingefügt sind. Wunderbar muß man die Fülle von Contrasten nennen, die hier die Meisterhand zusammengefügt hat. Zu dem Recitativ der in Sechszehntelnoten aufgelöste Orgelpunkt der Bässe, und die sinnigen Quartenschritte der in Sextenparallelen absteigenden Flöten und Oboen da caccia (hier Clarinetten), dann im 5. Takt wieder der Choraleintritt in dumpfer Tiefe; und das nun immer in reichster Modulation so abwechselnd fort. Oder in der Arie diese Zusammenstellung der obligaten Oboe mit der Tenormelodie und die so weichen Chorgänge dazwischen. Dieses Oboensolo hat uns übrigens sogleich vollkommen klar gemacht, daß in einer großen Räumlichkeit das begleitende Soloinstrument auf den Gesang des Solisten nicht im mindesten beeinträchtigend einwirkt, wie Viele glauben, denen diese Behandlung noch fremdartig und all zu eigen erscheint. Die Beiden heben sich vollständig klar von einander ab, vorausgesetzt natürlich, daß die Stimme des Sängers hinlängliche Fülle hat, und der Instrumentalist seine Partie im Zusammenwirken mit Jenem zart behandelt. Von dem Chor, der hier dazwischen tritt, wollen wir besonders die Stelle in G-moll hervorheben: „Drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein," namentlich vom 5. Takt derselben an, wo die Worte „recht bitter" u. s. w. nochmals wiederholt werden. Die Modulationen die hier durchgemacht werden, bis der Satz wieder nach G-moll zurücklenkt, dann die hohe Lage aller Singstimmen am Schluß, verleihen dieser Stelle eine merkwürdige Eindringlichkeit. Sinnig knüpft sich ferner an die Worte Jesu „so geschehe dein Wille" der ergebungsvolle, schöne Choral „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit."

An die längeren Recitative und gesungenen Wechselreden bei der Gefangennehmung fügt sich das eigenthümliche von den Violinen als Baß begleitete Duett für Sopran und Alt an, welches seinen ununterbrochenen Fluß hat, während der zweite Chor, vom zweiten Orchester unterstützt, sein lebhaft flehendes „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" krachend hineinwirft. Merkwürdig und originell ist das Doppelbild, welches sich hier enthüllt. Während auf dem einen zwei zarte Frauen als Vertreterinen der „Töchter Zion" die Gefangennehmung beklagen, scheint auf dem andern noch ein Wortgefecht der „Gläubigen" mit den Kriegern statt zu haben. — Endlich aber bricht der Schmerz über die vollbrachte Thatsache in dem denkwürdigen Doppelchor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden" unaufhaltsam und wie eine revolutionäre Auflehnung gegen die Vorsehung, die das duldet, hervor; das beleidigte Gerechtigkeitsgefühl verwandelt sich gleichsam selbst in Wolken und Blitze und fällt über den „falschen Verräther" herein, — ein Schauspiel, musikalisch kaum noch einmal von gleicher Größe und Erhabenheit zu finden.

Der Schloßchor der ersten Abtheilung endlich, äußerlich beruhigt, seinem Gehalte nach aber tief bewegt, schreitet in ernsten Schritten mit seiner breiten Choralmelodie einher, mit großartigem Plagalschluß endigend. Diesen Satz muß man genauer kennen und lebendig ausgeführt gehört haben, um seine Erhabenheit vollkommen zu würdigen.

Im zweiten Theil ist sogleich von großer Wirkung die herrliche Melodik der ersten Altarie mit Chor („Ach nun ist mein Jesus hin"), welch' letzterer mit seinen theilnahmsvollen Fragen „Wo ist denn dein Freund hingegangen" u. s. w. herrliche Contraste zu den klagenden Tönen der Solostimmen bildet. Im Ganzen genommen wiegt in diesem Theil, namentlich in Folge der Beseitigung mehrerer Arien, das dramatische Element vor, was nur in sofern von guter Wirkung, als die Catastrophe immer näher rückt. Dasselbe wird besonders durch die gehäuften Volkschöre repräsentirt, von denen jeder ein kleines Meisterstück (sie sind oft nur 4—8 Takte lang). Es fehlt hier bei aller Kraft nicht an den sinnigsten und charakteristisch feinsten Zügen, so z. B. in: „Laß ihn kreuzigen," welcher nach den Worten des Evangelisten: „Sie schrieen aber noch mehr und sprachen" um einen Ton höher als früher wiederholt gesungen wird. Wie furchtbarer Hohn klingt in dem Chor „Weissage uns Christe, wer ist's der dich schlug" im 5. Takt das schwirrende variirte f und d der beiden Soprane; oder in dem Chor „der du den Tempel Gottes zerbrichst" die Stelle: „so steig herab" und vieles Andere. Zwischen all dem wieder die beinahe überreiche Altarie mit Violinsolo „Erbarme dich" mit den die Beweglichkeit der oberen Stimmen so schön ausgleichenden ruhig fortschreitenden Bässen und gehaltenen Mittelstimmen; dann das ausdrucksvolle begleitete Altrecitativ „Erbarm' es Gott" mit seiner merkwürdigen, enharmonischen Verwechslung am Schluß (die folgende Arie blieb unbegreiflicher Weise weg); dann der in machtvoller Breite sich auslegende Choral „O Haupt voll Blut und Wunden"; ferner der ergreifende Gesang „Eli, Eli, lama asabthani," der dann vom Evangelisten in der Tenorlage wiederholt und übersetzt wird; das Erdbeben nach dem Verscheiden des Gekreuzigten; dann das letzte Recitativ aller vier nach einander auftretenden Solostimmen „Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht" mit seinen weichen Chorzwischensätzen; endlich der majestätisch ausklingende Schlußchor, mit seinen beinahe Thränen erpreßenden Klängen bei den Stellen „soll dem ängstlichen Gewissen" u. s. w., und „höchst vergnügt schlummern da die Augen ein" — alles das sind Momente tiefster echtester Kunstwirkung, wo überall die unfehlbar treffendsten Mittel in nachdrücklichster Weise angewendet sind. Mögen die Worte immerhin „pietistisch" sein, die Hauptsache ist, daß die Musik durch ihre Eindringlichkeit Worte und Empfindungen adelt, ihnen den höchst denkbaren Ausdruck gibt, wir nehmen dann die Worte ebenso ohne Anstoß hin, wie in Mozart'schen Opern, oder im Fidelio, oder in Schubert'schen Liedern die Schwächen des poetischen Ausdrucks.

Es erübrigt nun noch einige Blicke auf die Art und Weise zu thun, in welcher das großartige Werk bei uns in Scene gesetzt wurde. Wie schon erwähnt, hat unserer Aufführung die Hiller'sche Einrichtung zu Grunde gelegen, die wieder von der Mendelssohn'schen abstammt. Daß dabei Vieles, ja mehr weggelassen wird, als wir vertreten können, namentlich Arien, haben wir schon erwähnt. Aufgefallen ist uns aber, daß Hiller sich mehr an die alte Schlesinger'sche Partitur, als an die neue der Bachgesellschaft gehalten. Dies geht mit Evidenz nicht allein aus vielen einzelnen Stellen hervor, welche die im Vorwort zur letzteren enthaltenen Andeutungen unberücksichtigt erscheinen ließen, es wird vor Allem klar durch Folgendes:

In der Schlesinger'schen Partitur fehlen vollständig die Bezifferungen, welche in der Ausgabe der Bachgesellschaft nach den vorhandenen Continuostimmen aufgenommen worden sind. Ihre Wichtigkeit leuchtet ein; sie beweisen vollkommen, daß es Bach's Absicht nicht sein konnte dünn zu schreiben. In den Arien finden sich Stellen, wo die Singstimme z. B. durch eine mitgehende Violine unterstützt wird, wo sonst aber nichts als der Baß dabei steht. In den begleiteten Recitativen sind der Singstimme oft blos zwei figurirende Solostimmen mit Baß beigefügt. Daß in solcher Ausführung die Begleitung wirklich oft sehr dünn, ja übellautend ausfallen muß, ist ganz natürlich, und faktisch oft

genug so gewesen. **Bach's kühne Durchgänge werden erst annehmbar, dann aber auch höchst interessant und wohlklingend zugleich, wenn sie sich als Arabesken von einer vollen Harmonie abheben, die in Bach's Kirchenmusik der Orgel überwiesen war.** Nun ist man nur allzu geneigt, Bach einen mangelnden Sinn für Wohllaut vorzuwerfen, ja ihn einer gewissen Liebhaberei für contrapunktische Künstelei und Bizarrerie zu beschuldigen. Die Ziffern beweisen das Gegentheil; die Ausgabe der Bachgesellschaft giebt die nöthige Auskunft. Wie soll man es nun verstehen, wenn ein Künstler wie Hiller davon wenig Notiz nimmt? Wohl ist in jenen Arien, wo blos Singstimme und Baß dasteht, eine Viola beigefügt; wohl sind, wie sich's von selbst versteht, die Seccorecitative mit Accorden begleitet. Aber jene Viola ist zu wenig, zu dünn; es könnten immer zwei ausführende Stimmen beigegeben sein. Ferner wurde bei den begleiteten Recitativen gar keine Ausfüllung angewendet, und endlich die Accorde der Seccorecitative von Cello's ausgeführt; jene Vorrede sagt aber aus, daß Bach immer ein Cembalo für Recitative zur Hand hatte. Somit würde also auch ein modernes Clavier seine guten Dienste thun, und das Cellogegrunze wegfallen.

Nach dieser Richtung hin wünschen wir eine Vervollständigung der Partitur unserer Singakademie *).

Eine andere Seite der Inscenesetzung ist die gewählte Dynamik (Vortragszeichen). Bach's Bezeichnungen nach dieser Richtung sind bekanntlich sehr dürftig und muß hier Vieles geschehen, um unsern daran gewöhnten Geschmack zu befriedigen. Im Allgemeinen haben wir uns in diesem Punkt nicht zu beklagen. Die Ausführung war gerade in dieser Beziehung eine sehr respektable; es fehlte weder an dem nöthigen Schliff im Allgemeinen, noch an den nöthigsten, wie auch sonst sehr feinen Nuancen im Einzelnen. Nur in Betreff einer Arie möchten wir auf feinere Ausführung dringen. Es ist die Sopranarie „Blute nur“ im ersten Theil.

Die Figur der Begleitung darin:



welche durch das ganze Stück hindurch wiederkehrt, klang zopfig, weil sie zu sehr hervorgehoben wurde. Man stelle sie aber entschieden in den Hintergrund, d. h. man gebe sie durchaus piano und leicht, dann wird's anders klingen. Die Hauptsätze sind hier offenbar die:

 und: 

Diese lasse man hervortreten, das obige Akkompagnement aber zurück, und das Zöpfchen wird bedeutend kürzer erscheinen.

---

*) R. Franz hat in seinen Bearbeitungen begleiteter Recitative und Arien aus dieser Passion (Breslau bei Leuckart) die beste Vorarbeit dazu geliefert. Sieht man dieselben an, und vergleicht damit die Partitur der Bachgesellschaft, so wird die Süffisance immer unbegreiflicher, mit welcher verschiedene Berlinee Fabrikanten von Clavierauszügen die nacktesten Stellen einfach aus dee Partitur abschrieben. So arrangiren kann jeder einigermaßen gewandte Copist. Das Merkwürdigste dabei aber ist, daß laut Vorrede des 4. Bandes der Bachgesellschaft die Stimmen, worunter auch die bezifferten Continuo- (Orgel-) Stimmen, nach welchen die neue Partitur hergestellt wurde, Eigenthum der Berliner Singakademie sind. Die Herren Arrangeure und Herausgeber der alten Partitur hatten also nicht einmal nöthig nach Leipzig zu reisen, um sich die Ziffern zum Continuo zu verschaffen, und wenigstens diese hinzusetzen zu können, wenn sie sich schon nicht getrauten, sie in Noten zu verwandeln! Ein ganz neuer Clavierauszug erscheint uns nach alledem als dringendes Bedürfniß.

**Das Uebrige behandeln wir summarisch unter Rubriken.**

Weglassungen. Ueber diese haben wir schon in voriger Nummer gesprochen. Wir haben nichts gegen Kürzungen von Dingen, die nicht wesentlich zur Sache gehören. Einige Episoden der evangelischen Erzählung, sowie auch einige fast wie Wiederholungen erscheinende Breiten derselben konnten ohne Nachtheil gestrichen werden. Auch über die Auslassung der Arien für Sopran in A-moll, für Alt in Es-dur, für Tenor in A-moll und für Baß in D-moll und B-dur wollen wir uns nicht ereifern. Etwas muß ja wohl dem Zeitgeist geopfert werden. Einiges auch ist entweder wirklich weniger melodisch oder sehr lang ausgezogen, oder der alten, nicht leicht durch andere zu ersetzenden Instrumente wegen unausführbar. Ferner wollen wir die mäßiger gebrachten Choräle bei einer Concertaufführung nicht tadeln, noch manche Abkürzung entschieden verwerfen, wie die Streichung der Wiederholung im Schlußchor der ersten Abtheilung, oder die Weglassung oder Kürzung der instrumentalen Zwischenspiele im da capo des Schlußchors der zweiten Abtheilung und in einigen Arien. Doch protestiren wir nochmals gegen die Streichung von wirklich schönen Nummern, die zugleich die nothwendigen lyrischen Ruhepunkte gewähren, wie einige schon angegebene Arien im ersten und zweiten Theil.

Abänderungen sind in enormer Anzahl in der Partie des Evangelisten vorgenommen worden. Es liegt dieselbe allerdings sehr hoch; Bach muß Tenoristen gehabt haben, oder vielmehr die Tenoristen müssen damals von einer Beschaffenheit gewesen sein, welche bei großer Höhe der Stimmlage ein leichtes Ansprechen aller Töne zur Voraussetzung hatte. Gis, a, b, ja b sind Töne, die sehr häufig und keineswegs in Momenten vorkommen, wo besondere Kraft angewendet werden soll. Im Gegentheil scheint die Stelle: „Und weinte bitterlich“ (in der Erzählung von Petrus) darauf hinzudeuten, daß das Falsett-Singen den damaligen Tenoristen keine Schwierigkeit bereitete, denn diese Stelle kann doch in keinem Fall mit Bruststimme gesungen gedacht werden. Obige Töne aber unter dieser Voraussetzung von einem Solo-Tenoristen zu verlangen scheint uns nichts Besonderes. Somit also glauben wir, daß nicht Bach ungeschickt geschrieben hat (man muß auch noch die gestiegene Stimmung in Betracht ziehen), sondern daß unsere Tenoristen in der durch die große Oper verbreiteten Manie, durch hohe Brusttöne zu glänzen, unfähig geworden sind, sich der Kopfstimme glücklich und in natürlicher Weise zu bedienen. Dieses zugegeben, müssen die hundertfachen Veränderungen dieser Partie sehr beklagenswerth erscheinen, zumal dieselben in den meisten Fällen Bach'scher Art und Weise der Deklamation ganz und gar zuwiderlaufen. Bach deklamirt allerdings nicht selten eigenthümlich. Solche Eigenthümlichkeiten sollten aber möglichst geschont, nicht beseitigt werden. Im Hinblick auf die von der Singakademie gewählten Tenoristen, welchen die leichte Höhe durchaus zu fehlen schien (obwohl der Sänger des Evangelisten, Herr Olschbauer, gerade jene Stelle „Und weinte bitterlich“ partiturgetreu und schön ausführte, — jedoch eben nur diese Worte, das Vorausgehende wurde gerade bei allen hochliegenden Stellen eine Octave tiefer genommen), möchten wir nur davor gewarnt haben, Bach's Deklamation und namentlich die ganze Partie des Evangelisten nach unserer Aufführung zu beurtheilen.

Tempi. Dieselben wurden unserem Gefühl nach zumeist sehr gut getroffen. Die großen lyrischen Chöre mit gehöriger ernster Breite, so auch die Choräle; die Volkschöre frisch und lebendig, ohne Uebertreibung und auch nicht schläfrig. Nur in den begleiteten Recitativen schien uns manchmal ein Schleppen und Nachziehen Platz zu greifen. Bei den höchst empfindlichen Figuren, die Bach in den Blasinstrumenten hier gesetzt hat, scheint uns nicht nur der strengste Takt nothwendig, auch das Tempo dürfte nicht eine Breite annehmen, welche die Ver-

ständlichkeit der Figuren im Ganzen und den periodischen Bau aufhebt. Wir meinen: wenn das Tempo gleich Anfangs richtig gegeben wird, und Alle, Solosänger und Begleitung, die Weisung erhalten genau im Takt zu singen (was jedenfalls ohne Beeinträchtigung des Ausdrucks geschehen kann), so wird die Sache sich weit besser machen, als sie dieses erste Mal erschien. Die vielen und allzu grellen Ritardantos an den Schlüssen der einzelnen Nummern wünschten wir das nächste Mal beseitigt.

Chöre. Daß die Anzahl der Sänger gegenüber den zwei Orchestern eine nummerisch weit stärkere sein dürfte, und daß dadurch Manches (besonders der erste Chor und der: „Sind Blitze sind Donner") zu noch größerer Wirkung gelangen würde, scheint uns unzweifelhaft. Bei Dilettantenchören giebt es immer Figuranten, die die Zahl vermehren, aber nicht den Klang. Namentlich aber dürfte der Knabenchor bei der nächsten Aufführung auf das Doppelte gebracht werden müssen. Wir hegen übrigens die Hoffnung, daß die Singacademie, in Folge der im Ganzen recht gelungenen Aufführung allmälig an Zahl der ausübenden Mitglieder gewinnen, und daß namentlich die Passionsmusik Manchen Lust machen dürfte, sich dabei zu betheiligen, die früher mit einer gewissen Scheu an Bach gegangen sind. —

Soli. Vom Evangelisten haben wir bei der Rubrik „Abänderungen" gesprochen. Die Partie des Jesus war, wie schon in der Notiz der vorigen Nummer d. Bl. erwähnt wurde, in den trefflichen Händen des Herrn Panzer, Hofcapellsänger, welcher namentlich diejenigen Stellen, in welchen das Gefühl ein wenig überschwellen darf, wie z. B. die Einsetzungsworte, sehr schön sang. Manche einfacheren Recitative dürften vielleicht mit noch mehr Würde behandelt werden. — Die Sopranpartie war der noch sehr jungen Sängerin, Fräulein Ottilie Hauer, übertragen, deren Stimme kräftig und angenehm, nur in der Höhe ein wenig umflort ist. Eine kleine, wohl aus begreiflicher Befangenheit entstandene Intonationsunsicherheit abgerechnet, machte sie ihre Sache technisch sehr gut; wenigstens brachte sie ihre Partie zur Geltung und verdarb nichts. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß sie im Totale ihrer Leistung der hier gestellten Aufgabe vollkommen gewachsen war. Von der Altpartie war ein Theil der Frau Pauline Schneller übertragen, deren angenehmes Organ fesselnd wirkte und deren warmer Vortrag zugleich ihr Verständniß und innige Hinneigung zu Bach'scher Musik auf das erfreulichste erkennen ließ. Sie sang hauptsächlich die begleiteten Recitative, während eine dritte Sängerin, Frau Peyrer, die Arien „Ach nun ist mein Jesus hin" und „Erbarme dich mein Gott" in durchaus correcter und taktstrenger aber zugleich empfundener Weise ausführte. Diese Eigenschaften sind jedenfalls heut zu Tage ein nicht zu unterschätzendes Aequivalent für die nicht mehr ganz jugendliche Stimme. — Die übrigen Herren (die Vertreter des Petrus, Judas, hohen Priesters u. s. w., dann der lyrischen Tenorpartie) bemühten sich nach Kräften das Beste zu leisten, konnten aber nur zur Noth genügen; dem einen fehlte die nöthige Sicherheit der Intonation und die freie Höhe, dem andern das gesanglich tonvolle Organ, der dritte hatte seinen Part erst in der letzten Stunde übernehmen müssen, und ihn daher noch nicht ganz geistig überwunden.

Das Orchester schließlich, obwohl aus verschiedensten Elementen zusammengesetzt, war recht wacker, präcis, kräftig und selten vorlaut; nur bei der ersten Nummer der zweiten Abtheilung, und bei dem Recitativ: „Am Abend da es kühle war" vermißten wir die nöthige Zartheit. Die Soli der Violine und Oboe wurden von den Herren Hellmesberger und Ullmann mit schönem Ton, erfreulichem Ausdruck, viel Geschmack und sinniger Zartheit ausgeführt.

---

## R. Wagner's „Fliegender Holländer" auf dem Dresdner Hoftheater.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

W-i. Endlich ist nach mannigfachen Hemmnissen Wagner's romantische Oper „der fliegende Holländer" zur Darstellung gelangt. Diese Oper, unter ihren Schwestern der Entstehung nach die zweite, verschwand seit den Vierziger Jahren vom Repertoire des Hoftheaters. Die Wiederaufnahme derselben ist sehr willkommen. Denn sie giebt Gelegenheit, die Bekanntschaft dieses Kunsterzeugnisses des talentreichen Autors wieder einmal in unmittelbarer Wirkung aufzufrischen und mit den späteren Gebilden desselben zu vergleichen.

Die gegenwärtig aufgeführte Oper steht in dem Rufe, daß ihre Musik zum Theil die beste sei, welche Wagner überhaupt geschaffen habe. In sofern ist dies begründet, als die musikalische Gestaltungsweise Wagner's in keiner seiner Opern in solchem Maße dem Wesen der Tonkunst und ihren Bedingungen entspricht, — relatio nämlich, — wie gerade im fliegenden Holländer. Die melodischen Elemente sind darin auf eine dem musikalischen Gesetz entsprechendere Weise gebildet, als es Wagner, mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen, sonsthin gethan hat. Eben dasselbe gilt von der Struktur einzelner Musikstücke. Doch würde es ein Trugschluß sein, deshalb den „fliegenden Holländer" auch zugleich als die beste Bühnen-Schöpfung Wagner's zu bezeichnen. Vielmehr muß man dem Componisten ohne Bedenken darin beistimmen, wenn er dieses Werk sammt dem „Rienzi" seinen späteren Gebilden gegenüber verwirft. Denn sowohl „Tannhäuser" als auch „Lohengrin" offenbaren einen im Allgemeinen ungleich höheren künstlerischen Standpunkt, so viel auch immer gegen das Dramatische und Musikalische der Behandlung, und überhaupt gegen das in diesen Bühnenprodukten angewandte principielle Verfahren einzuwenden ist.

Im „fliegenden Holländer" — vom „Rienzi" gar nicht zu sprechen — zeigt sich Wagner noch wesentlich beeinflußt, insbesondere durch die moderne große Pariser Oper. Und dies nicht allein betreffs der überwiegend materiellen Ausbeutung des Orchesterapparats, sondern auch hinsichtlich der musikalischen Gestaltung und des Ausdrucks. Seine künstlerische Individualität kommt dagegen nur bedingungsweise zur Entfaltung. Der „fliegende Holländer" erscheint in seiner Totalität als das Ergebniß eines Kampfes um die Befreiung von äußeren Einflüssen, denen Wagner ergeben war, deren Bewältigung jedoch erst „Tannhäuser" und „Lohengrin" aufzeigen. Es ist also diese Oper ein für Wagner wichtiges Entwicklungswerk. Und als solches bietet es denn auch ein mehr psychologisches als rein künstlerisches Interesse dar. Daß die Vermengung eigenen und fremden Wesens, wie sie sich hier vollzieht, eine Ungleichheit des Styls erzeugt, ist selbstverständlich. Das Stoffliche der Oper, wie bekannt einer nordischen Sage entnommen, enthält eine nur dürftig zureichende, bis zur Ermüdung ausgespannte Handlung. In der Kürze läßt sie sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Holländer, dazu verdammt, so lange auf dem Meere umherzuirren, bis ein weibliches Wesen durch den Schwur ewiger Treue ihn von seinem Geschick befreit, kommt alle sieben Jahre einmal an's Land, um durch Mädchenhand seine Erlösung zu suchen. Unter diesen Prämissen beginnt die Oper. Der gespenstergleiche Mann landet im Sturm an einer öden Felsbucht. Hier findet er das Schiff eines Norwegers, welcher an dieser Stelle Schutz vor den Elementen gesucht hat. Der Holländer bittet um Gastfreundschaft, die ihm auch im Haus des Norwegers gewährt werden soll. Nachdem der letztere sich von dem Reichthum des ersteren überzeugt hat, verspricht er ihm aus Habsucht sogar die Hand seiner Tochter Senta. Diese ist, um den Holländer zu erlösen, bereit, ihm in unverbrüchlicher Treue anzugehören. Schließlich wird aber Senta durch den Holländer von ihrem Gelöbniß entbunden, da er glaubt, an dem Schwur ihrer Treue zweifeln zu dürfen. Er geht eiligst zu Schiff und

segelt ab. Senta indeß will nicht von ihm lassen. Verzweiflungsvoll stürzt sie sich in's Meer. In demselben Augenblick geht das Schiff des Holländers unter, und aus den Wellen steigen vereint die Seelen Beider gen Himmel empor, — ein Schluß, der Versöhnung bewirken soll, die er in der gebotenen Form indeß nur äußerlich erreicht.

Diese Vorgänge in folgerichtiger Entwicklung, d. h. dramatisch motivirt vorzuführen, ist eine höchst problematische Aufgabe. Wagner hat sie nicht gelöst; der Möglichkeit des Gelingens steht hier freilich die Hauptsache im Wege. Niemand wird ungestraft zu dem Träger eines dramatischen Gebildes eine Figur wählen, deren Wesen mit dem reinen Menschenthum im Widerspruch steht. Für die fabelhafte Gestalt des Holländers kann nur eine krankhaft überreizte Phantasie Antheil empfinden. Und in der That ist Senta, die sich dem Wahne hingiebt, den auf dem Haupte des Holländers lastenden Fluch zu bannen, als ein hysterisch clairvoyantes Wesen gezeichnet. Sie wirkt als menschlicher Charakter ebenso unerquicklich, wie der Held des Stücks. Noch ehe sie den unheimlichen Gegenstand ihres Geschicks kennen lernt, schwärmt sie, im Anschauen eines Bildnisses des Holländers versunken, für die Idee, ihn zu erlösen. Dies für unsere Empfindungsweise so unwahre psychologische Problem soll nun die dramatische Motivirung ersetzen, d. h. die Nothwendigkeit, daß dasjenige, was geschieht, auch unabwendbar geschehen muß. Mit der schließlichen Lösung ist es nicht besser beschaffen. Um die Losreißung des Holländers von Senta zu ermöglichen, muß er ein Zwiegespräch zwischen dem Mädchen und dessen früherem Geliebten belauschen, in welchem dieser letztere daran erinnert, daß Senta ihm ehedem Treue gelobt habe. So wie dies Wort gefallen ist, stürzt der Holländer aus seinem Versteck hervor und sagt sich von Senta los. Hier ruht die Motivirung offenbar entweder auf einer unsittlichen Voraussetzung, oder aber auf einem Mißverständniß. Nimmt man an, daß die Beschuldigung eines Treubruchs der Senta wahr sei, so erleidet ihr weiblicher Charakter dadurch eine Blöße, den selbst nicht der Heiligenschein ihrer Opferwilligkeit für den Holländer zu bedecken vermag. Setzt man das Gegentheil voraus, so ist eine aus Mißverständniß begangene Uebereilung des Holländers Ursache von der Wendung der Dinge. Wagner hat übrigens wohlweislich das hyperromantische Dunkel dieses Conflikts unaufgeklärt gelassen. Er durchbricht vielmehr mit einem Gewaltstreich die Situation, um durch die allegorische Schlußdecoration möglichst jede Reflexion abzuschneiden. Dramatisch ist nun freilich der Fall damit keineswegs erledigt. Es verletzt eben so sehr das Gefühl, annehmen zu sollen, daß Senta treubrüchig gewesen, als es unstatthaft ist, ein Mißverständniß, eine Uebereilung zum Motiv für eine dramatische Handlung zu erheben.

Aus dem Mitgetheilten ergiebt sich zur Genüge, welch ein abenteuerlich unwahrscheinlicher Zug durch das Stück geht. Derselbe würde noch augenfälliger sein, wenn ihm Wagner nicht ein entschieden realistisches Element geeint hätte. Es ist das in verschiedenen Situationen geschilderte Naturleben am Meeresgestade. Mit starken, grellen Farben in Wort und Ton, unterstützt von entsprechender, scenischer Anordnung, giebt Wagner eine charakteristisch, phantastisch erregende Anschauung vom Seeleben. Man hat ein portraitähnliches Genrebild vor sich, welches in seiner Eigenartigkeit drastisch wirkt, und dessen realistischer Naturlaut dem anderweiten, schon angedeuteten Inhalt des Stücks in gewisser, man könnte sagen betäubender Weise das Gleichgewicht hält. In seinem Streben nach Charakteristik schreitet Wagner freilich stellenweise bis zu einer Realität vor, die im unlöslichen Widerspruch zum Wesen der Kunst und deren Schönheitsforderungen steht. Manches davon erregt eine Empfindung, die dem offenkundigen Ernst, mit welchem der Gestalter dieses Werks verfahren, geradezu entgegengesetzt ist. Ich erinnere beispielsweise blos an die dritte Scene des ersten Aktes, in welcher durch ein mächtiges Sprachrohr (!) nicht gesprochen, sondern gesungen wird, — eine zwiefache Ungereimtheit.

Wie man nun aber auch über das Werk urtheilen möge, eines ist gewiß: es bringt als Ganzes einen ungewöhnlichen Eindruck hervor. Dies rührt nicht bloß von der vielseitigen unternehmenden Begabung her, vermöge deren der Componist dem dürftigen, für die dramatische Verwerthung im Grunde ungeeigneten Stoff eine solche Wirkung abgerungen hat, sondern eben so sehr von der begeisterten Hingebung an die Sache. Man fühlt durchweg, daß Wagner mit ganzer Seele, mit eifrigstem Bemühen bei seiner Arbeit gewesen ist, und dieser Umstand flößt dem Genießenden Theilnahme ein. Die Unerschrockenheit und Energie, womit der Autor, unbekümmert um künstlerische oder ethische Bedenklichkeiten zu Werke gegangen ist, überträgt sich unwillkürlich auf den Zuhörer, und dieser wird dadurch, wenigstens theilweise genöthigt, im Momente der Darstellung mit regem Interesse dem zu folgen, was er sieht und hört. Ob aber diese Oper ein künstlerisches Gemeingut der deutschen Nation werden könne, steht sehr zu bezweifeln. Wenigstens spricht die Erfahrung dagegen, daß Bühnenwerke dauernd allgemeineren Antheil zu erwecken vermögen, die in ihrem dichterischen Keim nicht auf menschlich wahrer Anschauung und gesunder Empfindung beruhen.

Des musikalischen Theils der Oper wurde bereits andeutend gedacht. So vortheilhaft derselbe sich auch beziehentlich von Wagner's sonsthin befolgter Gestaltungsweise in Tönen unterscheidet, so wird doch die Anerkennung durch ein auffallendes Anlehnen des Componisten an bedenkliche Vorbilder beschränkt. Neben dem überwiegenden Einfluß des Meyerbeer'schen Wesens, machen sich in der Melodik mehrfach die Elemente der neuern italienischen Opernmusik geltend. Die Rhethorik der declamatorisch recitirenden Behandlung, welche in den beiden folgenden Opern Wagner's in eigenthümlicher Ausprägung eine so wichtige Rolle spielt, nimmt dagegen eine mehr untergeordnete Stellung ein. Die Instrumentation, obschon nicht ohne Colorit, ist zumeist überladen, und daher oft lärmend. Nur im zweiten Akt, der allerdings wenig Gelegenheit zur Anwendung des Blechchores bot, tritt eine maßvollere und in Einzelheiten geistreich hervorstechende Handhabung des Orchesters ein.

---

## Kritische Revüe.

C. M. v. Weber. Adagio und Rondo für das Harmonichord mit Begleitung des Orchesters, componirt zum Gebrauch des Herrn Fr. Kaufmann. Nachgel. W. Nr. 15. Leipzig und Berlin. Peters.

D. Friedrich Kaufmann, der Sohn des vorzüglichen Mechanikers Joh. Gottfr. Kaufmann in Dresden, erfand im Anfang dieses Jahrhunderts außer verschiedenen andern Instrumenten gemeinschaftlich mit seinem Vater das Harmonichord, ein im Bau und Ton der Physharmonika ähnliches Instrument, nur daß durch die Metallsaiten ein intensiverer Klang erzeugt wurde (vgl. Apel's Beschreibung in der Allg. musik. Zeitung 1810, S. 1030). Selbst Virtuose auf dem Instrument, machte Kaufmann 1811 mit demselben eine Kunstreise durch Deutschland. In diesem Jahr schrieb C. M. v. Weber, der Kaufmanns Erfindung sehr bewunderte (vgl. Allg. mus. Z. 1812, S. 663) ein Concertino für das Harmonichord, welches in dem, seinen von Th. Hell herausgegebenen Schriften angehängten, eigenhändigen Verzeichniß seiner Werke unter jenem Jahr verzeichnet, aber nie publicirt worden ist, ohne Zweifel das vorliegende Werkchen, welches demnach 50 Jahre nach seinem Entstehen vor die Oeffentlichkeit tritt. Das Hauptstreben des Componisten, etwas für das eigenthümliche Instrument angemessenes zu schreiben, ist, wie man erwarten kann, hier aufs pünktlichste erreicht, die eigene Wirkung, die dasselbe durch lang gehaltene, sogar des crescendo fähige Töne, volle Accordfolgen und getragene Melodien ausübt, ist vortrefflich benützt; die hier und da nöthigen stärkeren Accente giebt das Orchester hinzu, ohne jedoch irgendwo das Instrument zu erdrücken. Sollen wir auch noch

von dem musikalischen Werth sprechen, so kann das bei einem Werk, das vor nun so langer Zeit anspruchslos, blos um einem bestimmten Zweck zu dienen geschrieben wurde, nur vorsichtig geschehen. Jeder weiß, daß Weber's Stärke nicht in der Instrumentalmusik lag; seine reiche Erfindungskraft mußte sich an einem bestimmten poetischen Stoff gleichsam entzünden und schuf hier Dauerndes und echt Volksthümliches; ohne jenes Substrat erscheint sie oft wie gelähmt, die Ideen matt und trivial und in die größeren Formen weiß er sich nicht zu finden. So wird man auch in diesem Werke wenig durch Neuheit und Originalität (selbst vom damaligen Standpunkt aus) Hervorstechendes finden, nur schüchtern zeigt sich hin und wieder etwas, das den Componisten des Freischütz errathen läßt. Die Melodien sind einfach und wohlklingend, doch etwas inhaltlos und gewöhnlich; von formeller Arbeit ist wenig Spur; ein Thema folgt dem andern ohne viel Uebergänge. Das Stück beginnt mit einem kurzen Adagio in F-dur, welches nach einer kurzen Orchestereinleitung zwei Melodien bringt und in A-moll schließt; auf dieses folgt ein lebhaftes Rondo in einfachster Form. In letzterem verdient ein Zug hervorgehoben zu werden, den später Mendelssohn so unzählige Male angewandt hat, nämlich das zweimalige unerwartete Wiedereinsetzen des Hauptthemas am Schluß einer längeren Modulationsfolge.

Wir zweifeln nicht, daß den Spielern des Instruments das Werkchen eine willkommene Gabe sein wird; die Ausführung wird dadurch erleichtert, daß das Orchester durch Clavierbegleitung ersetzt werden kann. —

Franz Abt. Frühlingsfeier, Cyclus von 12 Gesängen mit verbindender Declamation. (Dichtung von H. Francke). Für vierstimmigen Männerchor. Op. 181. Schleusingen, Glaser.

Der Componist des Liedes „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen" ist in gewissen Kreisen des singenden Publikums ein Name von gutem Klang; und gewiß wird ihm Niemand ein Geschick, sangbar und wohllautend zu schreiben und Klangeffekte gut zu berechnen, absprechen. Die vorliegenden 12 Lieder zeigen überall einfache, natürliche Deklamation und Stimmführung, lebhafte im Rhythmus nie stockende Bewegung, feine Behandlung und Gegenüberstellung der Stimmen, so daß alles mit Leichtigkeit singt und klingt, wie es Frühlingsliedern gebührt. Wir können sogar noch weiter gehen und wenigstens den ersten Liedern einen gewissen Schwung der Erfindung zugestehen. Gleich das erste Lied ist recht frisch und melodiös, und drückt die frohe Stimmung gut aus. Auch die folgenden Lieder verfolgt man mit Interesse und findet sogar, daß der Componist auch der Charakteristik im Einzelnen, wenn nicht durch originelle Erfindung, so doch durch geschickte Mischung der Klangfarben, Wahl der Tonart und Rhythmen gerecht zu werden sucht. Je weiter man kommt, desto mehr verschwindet allerdings der erste Reiz; man sieht wie Harmoniefolgen (besonders gewisse stereotype enharmonische Verwechslungen), Figuren x. sich wiederholen und die Erfindung nicht aushält; und es beschleicht uns unwillkürlich ein Gefühl von Monotonie, welches äußere Effekte, wie das häufige Concertiren der Solostimme mit dem Chor nicht gut machen können. Zum Besten des ungetrübten Interesses hätten es Dichter und Componist bei 6 Liedern sallen bewenden lassen; jetzt wird man fast von selbst auf die Betrachtung geführt, wie wenig Individuelles in Abt's Erfindung herrscht. Ausgegangen von der niedrig-sentimentalen Sphäre der Proch-Kücken, versucht er mitunter, unter Mendelssohn's Einfluß (was Reißmann richtig hervorhob und in diesen Liedern bestätigt finden wird), einen höheren Schwung. Doch vergleiche man nur einmal die ewig jungen Mendelssohn'schen Frühlingslieder für gemischten Chor, um den großen Abstand gewahr zu werden. —

H. M. Schletterer. Ostermorgen, Gedicht von E. Geibel für achtstimmigen Männerchor Op. 2. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Die bei den Abt'schen Liedern gerügten Mängel finden sich auch in diesem Op. 2, von den Vorzügen Abt's dagegen nur sehr wenige, was in geringerer Begabung und geringerer Uebung seinen Grund hat. Rühmten wir dort Frische der Bewegung und ein gewisses Maß sinnreicher Erfindung, so ist hier Alles erzwungener und steifer; Melodienbildung und polyphone Behandlung tritt ganz zurück; die Harmoniefolgen ewig dieselben; hier und da ein Streben, Worte und Verszeilen charakteristisch hervorzuheben (so im dritten Chor die Worte „zerreißt wie Simson eure Bande"), doch nirgends ein Versuch, das so bedeutsame und anmuthige Gedicht poetisch aufzufassen. Die 8stimmige Behandlung wirkt mehr störend wie hebend, besonders da die 8 Stimmen nur selten sich zu eigentlichem Doppelchor gruppiren, und da bei dem geringen Tonumfang der Männerstimmen die vollere Harmonie keineswegs kräftiger wirkt. Das ganze Werk ist uns wieder ein rechter Beleg gewesen, wie wenig die heutige Art für den Männergesang zu schreiben, wahres Kunstbedürfniß befriedigen kann.

Dem Chor ist eine willkürliche Begleitung von Blasinstrumenten in starker Besetzung beigegeben, welche bei besonders kräftigen Stellen den Chor unterstützen soll — ob mit Erfolg, lassen wir dahingestellt.

L. Cherubini, IV Duetti per due voci di Soprano coll' Accompagnamento di Pianoforte o Arpa. Leipzig und Berlin, Peters.

Diese vier, unseres Wissens wenig bekannten, aber sehr mit Unrecht wenig bekannten Duette des großen Meisters erscheinen hier in der, den Peter'schen Verlagswerken eigenen geschmackvollen Ausstattung von Neuem, mit Hinzufügung einer sehr gelungenen deutschen Uebersetzung. Das wird hoffentlich noch mehr dazu beitragen, daß diese ächten Perlen schönster Gesangsmusik, welche in jeder Note den vollen Reiz Mozart'scher Innigkeit und Mozart'schen Wohllautes athmen, und dabei doch das Charakteristische des Meisters überall hervortreten lassen, eine weitere Verbreitung in dem singenden Publikum finden mögen, welches doch so oft in Verlegenheit um passende Duettmusik zu dem Fadesten oder zu hundertmal Gehörtem greift. Eines weiteren Lobes können wir uns hier billig enthalten.

M. Carl Eberwein. Zwei Impromptüs für das Pianoforte. Bonn, Nikolaus Simrock.

— — Romanze op. 2, drei Impromptüs in Scherzoform für das Pianoforte op. 8. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

— — Vier Lieder für Bariton. Bonn, Nik. Simrock.

N. Die angezeigten Compositionen verrathen sämmtlich eine ersichtliche Vorliebe für alltägliche und möglichst verbrauchte musikalische Formen. Nicht einmal stellenweise durchbricht ein Ausdruck eigentlicher Empfindung die handwerksmäßige Aufschichtung und Aneinanderreihung von Notengruppen. Nr. 1 Impromptü in Walzerform läßt sogar als Walzer vieles zu wünschen übrig. Nr. 2 Impromptü in Etüdenform dürfte in Anbetracht seiner Langweiligkeit und Inhaltlosigkeit getrost eine Stelle in einer Sammlung möglichst geistloser Fingerübungen behaupten. Die Romanze op. 2 erinnert stark an Spohr'sche Empfindungs- und Ausdrucksweise; die drei Impromptüs in Scherzoform verdanken einer ebenso phantasielosen Stunde, wie phantasieloser Einbildungskraft ihren Ursprung. Unter den Liedern ist Nr. 1 eine abgeleierte süßliche Phrase, Nr. 2 und 3 sind trivial, Nr. 4 bringt Spuren tieferer Empfindung, die sich aber auf Mendelssohn'sche Erfindung zurückleiten läßt.

Mozart. Die Maurerfreude, Cantate, zu vier Händen eingerichtet von C. Geißler. Leipzig und Berlin, Peters.

Ein recht gelungenes und brauchbares Arrangement der reizenden Mozart'schen Musik. So viel uns bekannt geworben auch das erste Arrangement dieser Cantate zu 4 Händen.

**Hermann Berens.** Neueste Schule der Geläufigkeit für das Pianoforte op. 61, 4 Hefte. Hamburg, A. Cranz.

Schulen der Geläufigkeit sind in den letzten Jahren so viele, gute und schlechte so pilzartig hervorgewachsen, daß die vernünftige Auswahl für den Musiklehrer immer schwieriger wird. Die vorliegenden Hefte von Berens verdienen jedenfalls eine besandere Berücksichtigung. Sie scheinen den praktischen Studien eines tüchtigen Clavierlehrers ihren Ursprung zu verdanken und sind ebensosehr für das Spiel des Classischen wie für moderne Musik vorbereitend. Besonders Chopin scheint der Verfasser im Auge gehabt zu haben. Der Ausbildung und Uebung der in so vielen Etüdensammlungen vernachlässigten linken Hand ist eine große Aufmerksamkeit gewidmet. Sämmtliche vierzig Nummern entsprechen durchaus dem praktischen Bedürfniß und lösen die gesetzte Aufgabe in wünschenswerther Weise.

**Kunte.** Hoch und Pereat, Dichtung von Sachse, für vierstimmigen Männerchor op. 74. Schleusingen, Conrad Glaser.

Eine in musikalischer Hinsicht durchaus verfehlte Composition, vor deren Trivialität man fröhliche Liedertäfler, denen das Werk gewidmet ist, warnen möchte.

**C. Guth.** Zwei Hymnen für Männerchor, mit oder ohne Begleitung von Blech-Instrumenten. Op. 3. Mannheim, Heckel.

Der Componist dieser Hymnen verräth Geschmack und Fähigkeit zu gediegener Arbeit. Die Erfindung der Motive ist in beiden Gesängen unbedeutend, die weitere Behandlung indessen und namentlich die Stimmführung lobenswerth. Einzelne musikalische Effekte werden von bester Wirkung sein. Besonders hat uns die zweite Hymne, Preisgesang, durch manche sinnige und feine Züge angezogen.

**Niels W. Gade.** Fantasiestücke für Pianoforte, op. 41. Leipzig, Kistner.

§. Gade's Styl ist bekanntlich ein durchaus „gegenwärtiger." Weder veraltete Formen des Ausdrucks, noch ein Haschen nach neuen Effekten kann man ihm mit Erfolg nachweisen. Der Horizont, in dem seine Muse sich bewegt, ist ein ziemlich begrenzter, d. h. sie geht weder stark in die Tiefe, noch in die Höhe, noch in's Weite. Auf diesem begrenzten Gebiet bewegt sie sich aber durchaus anmuthig, und man kann Gade's Sachen nur mit Vergnügen durchspielen, ohne sich freilich in jener Weise gefesselt zu fühlen, wie es bei älteren Meistern und selbst bei den genialen neueren wie Schubert, Mendelssohn und Schumann der Fall ist. Für diese Anschauung sprechen auch vorliegende neueste „Fantasiestücke." Die „Gegenwärtigkeit" des Styl's giebt sich auch hier in jener Claviertechnik kund, die in weiten Harmonielagen, in orchesterartigen Klängen und in einer gewissen Beweglichkeit und Flüßigkeit des Satzes besteht. Auch darin giebt sie sich zu erkennen, daß die Musik durch Ueberschriften auf etwas Besonders, Außermusikalisches hindeutet ohne jedoch dadurch sich selbst aufzugeben. Selbst in dieser Programm-Musik im bessern Sinn liegt aber auch etwas Bedenkliches. Die Musik der Alten wirkte durchaus nach Innen, die der Neuen nach Außen, die Fantasie wird beschäftigt, das Gemüth bleibt leer, oder wird nur obenhin berührt; daher ist das Publikum dieser Musik mehr im Salon zu finden, als unter den tieferen Menschen. Gleichwahl ist vielleicht gerade diese Sorte von Salonmusik am ersten geeignet, auch in jene Kreise einen guten Samen zu tragen, da sie (vertreten) wenigstens „musikalisch" ist, d. h. harmonisch reich, melodisch sinnig, rhythmisch nicht trivial. — In diesem Sinne können wir Gade durchaus vertreten und nur wünschen, daß er Goria, Voß und Consorten gründlich verdränge. In höher gebildeten Kreisen wird man ihn freilich nur als angenehmes Spielzeug betrachten können, das man manchmal zur Erheiterung benutzt. — Die vier Stücke dieses Heft's heißen: Im Walde (H-dur $^{12}/_{8}$ Molto vivace), Mignon (F-moll $^{6}/_{8}$ Allegretto agitato), Mährchen (G-moll $^{6}/_{8}$ Allegro molto), Beim Feste (H-dur $^{6}/_{8}$ Allegro moderato). Am wenigsten vor allen will uns „Mignon" behagen. Diese Göthe'sche Gestalt ist ziemlich stark verwässert, und auch der musikalische Satz etwas zerfahren gehalten. Dagegen gefällt uns „Beim Feste" wegen seiner entsprechenden Haltung und seines orchestralen Klanges am besten. Auch das „Mährchen" ist recht luftig und duftig, nur wiederholt sich darin Manches zu oft.

**Stephen Heller.** Reveries du Promeneur solitaire pour Piano. op. 101. Bonn, Simrock.

Im Allgemeinen paßt das bei dem Vorigen Gesagte auch auf St. Heller. Nur daß seine Erfindung um einige Stufen unter Gade steht. An den Themen dieser 12 Seiten langen „Reveries" kann man sich doch gar zu wenig erwärmen, und die Länge des Stücks steht in keinem Verhältniß zu der geringen Bedeutsamkeit jener; auch kann man nicht eben sagen, daß Heller die Kunst versteht aus einem Thema sonderlich werthvolle Gebilde herauszuschlagen; es geht Alles in die Breite statt in die Tiefe. Gleichwahl ist der hübsche Fluß des Ganzen anzuerkennen und wird dem Stück bei Jenen Freunde erwerben, die mehr darauf als auf die Bedeutsamkeit des Inhalts sehen.

---

## Correspondenzen.

### Berlin.

-h- Bei Gelegenheit einer neuen Ouvertüre von Rudolph Radecke, die dessen Bruder Robeet in seinem letzten diesjährigen Abonnementsconcert brachte, können wir nicht umhin einige in dieser Zeitung noch nicht erwähnte Thatsachen zu berühren. Die Singakademie führte die großen Gesangswerke ihrer Directoren, des Prof. Grell und M. Blumner's, die wir im vorigen Winter zum ersten Mal kennen lernten, noch einmal auf. Grell's 16stimmige Messe überwindet die Gefahr der Schwerfälligkeit und Verworrenheit dieses Kunstgenre's auf meisterhafte Weise und ist als ein Muster von Anmuth und Popularität aufzustellen. Blumner's Oratorium bricht zwar keine neuen Bahnen, gehört aber zu den ernsteren Compositionen, die ihre Wirkung nie verfehlen werden, wo man der Kirchenmusik huldigt und die reine Geistigkeit unserer musikalischen Kirchenväter Händel und Bach noch nicht in's Herz geschlossen hat. Beide Werke verdienen die Beachtung auch fernerer Kreise. Wen könnte es anders als erfreuen, daß das Institut, dem die beiden Künstler ihre ganzen Kräfte widmen, ein so lebhaftes Interesse an ihnen nimmt. — Zum zweiten Mal wnede ferner von Feed. Laub in seinem Concert das Joachim'sche Concert in ungarischer Weise gespielt. Die Theilnahme im Publikum war keine geringere als das erste Mal. Die Meisterschaft des Styls, der Fluß des Ganzen, die einschlagenden Contraste, die Originalität der Gedanken wie die musikalische Klangschönheit in formeller und euphonistischer Beziehung erwerben dem Werk einen hohen Rang. Mag ein gewisser allzu üppig hervorquellender Notenreichthum es auch dem größeren Publikum weniger klar erscheinen lassen, alle gebildeteren Kunstfreunde müssen dafür sympathisiren und so ist es keine Frage mehr, daß es sich bald überall Bahn brechen wird.

Die Ouvertüre von Rudolph Radecke, die uns die Feder zu ergreifen veranlaßt, führt nur dem Titel: „Ouvertüre zu einem Teaneespiel." Der Componist scheint uns in der lobenswerthen Absicht dem musikalischen Verständniß durch den Titel keinen außerordentlichen Vorschub zu leisten, mit dieser Allgemeinheit doch zu weit gegangen. Wir glauben weder, daß alle Trauerspiele so viel Verwandtes haben, um durch eine Ouvertüre richtig vorbereitet zu werden, noch, daß die Musik so wenig stark in dem Vermögen des Charakterisirens und Specialisirens, um dem so großen Gebiet der tragischen Muse mit einem Ausdruck gerecht werden zu müssen. Der Titel „Concert-Ouvertüre" scheint uns in dem Fall daß der Componist mehr seinem musikalischen Genius und dem allgemeinen musikalischen Gesetze gehuldigt, richtiger. In dem Werke leuchtet auf hervorstechende Weise Vorliebe für R. Schumann heraus. Weniger, daß bestimmte Gedanken Schumann's Werken entnommen, als daß sich in formeller und anderen Beziehungen Schumann als Vorbild herauserken-

nen läßt. Abgesehen von der Einleitung, die übrigens dem darauffolgenden Passionato nachsteht, sind die Muster in der „Genovefa“- und „Manfred“-Ouvertüre nicht unschwer nachzuweisen. Jedenfalls ziemt es dem jungen Künstler sich an Vorgänger anzuschließen. Schumann als Ausgangspunkt zu wählen ist freilich nicht ungefährlich und kaum rathsam. Uebrigens ist die Ouvertüre bei nicht allzugroßer Schwierigkeit doch wirkungsvoll und Freunde des Componisten mögen nicht davor zurückschre'en sein Erstlingswerk aufzuführen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß im Opernhaus J. Bott's „Actäa“ gegeben worden ist *). Von älteren Opern ist die „Euryanthe“ seit einiger Zeit mit trefflicher Besetzung wieder auf das Repertoir gekommen und wurde „Titus“ nach langer Zeit wieder gegeben. — W. Taubert spielte in der letzten Soirée von Stahlknecht und Zimmermann ein graziöses Trio op. 32 von sich. Sonst erfreut sich die Produktion hier einer so wenig ermuthigenden Aufnahme, daß die Künstler sich mehr und mehr scheuen hervorzutreten.

## Nachrichten.

Einem Bericht des „Pester Lloyd“ über die dort stattgefundene Aufführung des „Paulus“ entnehmen wir Folgendes: Dienstag den 15. April wurde im Nationaltheater von Seite des Pest-Ofner Conservatoriums, unter der Mitwirkung des Orchesters des Nationaltheaters und beiläufig 250 Dilettanten Mendelssohn's Oratorium „Paulus“ zur Aufführung gebracht. Am Direktionspulte stand Herr Gotthard Wöhler, Gesangsprofessor am Conservatorium. Mit den Solopartieen waren betraut die Damen Hofbauer, Markovits und Szegа, und die Herren Ellinger (Paulus) und Kőszeghi. Die Wirkung war wegen ungünstiger Aufstellung keine vollständige. Referent hofft gleichwohl bis zum Ausbau des großen Redoutensaals noch öfter solchen großen Musikproduktionen zu begegnen und erzählt, daß der Paulus vor 20 Jahren zum letzten Mal im alten deutschen Theater zur Aufführung kam, und daß seitdem das Oratorium in Pest überhaupt geschwiegen hat. Er hofft nun „von dem Kunsteifer der betheiligten Herren,“ daß sie es beim Paulus nicht bewenden lassen werden, und namentlich die erhabenen Werke Händel's ferner Bach's Passionsmusiken, und Mendelssohn's „selbstständigere und in dramatischer Hinsicht bedeutungsvollere Werke“ Elias und Lobgesang zur Aufführung bringen werden. Ueber die Ausführung spricht der Berichterstatter wenig Günstiges; er will „vergebens nach einem schönen piano und nach einer entsprechenden Steigerung“ gesucht haben, „wovon einige Andeutungen nur in den Schlußchören des ersten Theils enthalten“ waren. „Die Solisten boten auch nur sehr relativ Genügendes.“ Dem Dirigenten scheint er die Schuld nicht beizumessen, denn er bemerkt später: „Herr Professor Wöhler, welcher sich mit dem Einstudiren und Dirigiren des Werks viel Mühe gab, und dessen Eifer das Möglichste zu Tag förderte, wurde in Anerkennung seiner dankenswerthen Mühewaltung am Schluß hervorgerufen.“ Uebrigens „gab sich das Publikum mit sichtbarem Interesse den Eindrücken des classischen Tonwerkes hin, und nahm die meisten Stellen, insbesondere die Leistungen der imposanten Chöre mit rauschendem Beifall auf.“

Abert's neue Oper „König Enzio“ soll morgen, als am ersten Sonntag nach Ostern, im Stuttgarter Hoftheater zur Aufführung kommen. Die Musik wird gelobt. (Wir hoffen, daß sie mindestens besser sein wird als das Textbuch, das uns bereits bekannt ist und als ein grauenvolles Machwerk im Sinne neufranzösischer Schauderromantik, aber ohne den Geist eines Viktor Hugo, bezeichnet werden muß. D. Red.)

Aus Cöln wird uns gemeldet, daß die diesjährige Aufführung der Beethoven'schen D-dur Messe hinter der vorigen weit zurückgeblieben sei. Die Soli's sollen ungenügend besetzt, der Chor matt gewesen sein, das Ganze einen schwächlichen Eindruck gemacht haben. Dagegen sei die darauf folgende C-moll-Symphonie so brillant und fein gegeben worden, wie unser Gewährsmann sich nicht zu erinnern weiß.

Das Conservatorium in Paris genießt nach neuesten Berichten eine Staats-Subvention von 196.000 Frcs. (Das Wiener bekanntlich erhält von dieser Seite nur 3000 fl. D. Red.)

Das Palmsonntagsconcert der musikalischen Akademie in München brachte die daselbst „am wenigsten beliebte“ erste Symphonie in C-dur von Beethoven, dann die Motette „O salutaris hostia“ von Vincenz Lachner. Ueber diese und die folgenden Nummern bemerkt der Ref. der Südd. Ztg.: „Die Motette: „O salutaris hostia“ zu 5 Stimmen (B-dur) von Vincenz Lachner konnte den Verlust eines derartigen Genußes nicht ersetzen. Ihrem Styl nach würde sie ungefähr als Kirchenstück in eine moderne Oper passen; als wirkliche Kirchenmusik, was sie dem Text nach sein müßte, kann sie keine Geltung haben. Dazu fehlte dem Componisten ganz und gar die nöthige Naivität, die Wärme der Empfindung, die innere Ueberzeugung. Uebrigens war auch die Ausführung keine sehr brillante; die einzelnen Stimmen traten hier und dort unverhältnißmäßig hervor, und selbst Frau Diez, deren reine Intonation sonst als Muster gelten kann, schien diesmal, nach ihrem öfteren Detoniren zu schließen, nicht besonders disponirt. — Noch weniger als die Motette war Haydn's allbekanntes Lied: „O wunderbare Harmonie“ am rechten Platz. Durch die Verpflanzung auf den ernsten Concertboden, wofür es sicher nicht berechnet ist, wurden ihm die Wirkungen des Humors gänzlich gelähmt, die es sonst bei geselligen Unterhaltungen und in Freundeskreisen nie verfehlt hätte. Die Passacaglia (C-moll) mit Fuge, ein Orgelwerk von Seb. Bach, welches von Kapellmeister Esser für Orchester arrangirt wurde, hatte nicht denselben glänzenden Erfolg, wie unlängst eine Fuge von demselben Meister. Manche Stellen klangen so matt und wirkungslos, daß, wer die reizenden Effekte derselben auf der Orgel gehört hat, das Werk geradezu für derangirt erklären möchte, und wenn wir neulich ein Auge zudrücken durften, so fühlen wir uns heute in unserem Zweifel über die Erlaubtheit solcher Arrangements bestärkt. Sowohl dieses Werk als Mendelssohn's schwungvolle Ouverture zu „Ruy Blas,“ womit das Concert schloß, wurde vom Orchester gut exekutirt.

Von Fétis, „Biographie universelle des musiciens“ ist soeben der dritte Band der zweiten Auflage in Paris erschienen.

S. Bach's Matthäuspassion kam am Charfreitag in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung.

### Wien.

Das Grabmonument Staudigl's wurde Mittwoch Nachmittag auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe, trotz der höchst ungünstigen Witterung, in feierlicher Weise enthüllt. Das Monument, von Pilz in Stein gehauen, stellt den verewigten Sänger in lebensgroßer, hoch aufgerichteter Statur, mit einem Lorberkranze in der einen und einer Lyra in der anderen Hand dar. Das Haupt, von wallendem Lockenhaar umflossen, scheint einer Melodie nachzusinnen. Der eine Fuß steht auf einem großen Notenhefte; die ganze, edel gehaltene Gestalt ist von einem gefalteten Mantel umhüllt, der nur Kopf, Brust, Hände und Füße frei läßt. (Presse).

Zur Aufführung der Passionsmusik waren von verschiedenen Seiten, zum Theil aus weiter Entfernung, Zuhörer eigends hierher gekommen. So aus Salzburg der k. k. Rath von Köchel (Verfasser des bald erscheinenden thematischen Mozartcatalogs). R. Volkmann kam von Pest schon zur Beethoven'schen Messe und blieb der Passion wegen einige Wochen hier.

## Briefkasten der Redaktion.

E. in B. Die Nachricht von einer Operette von B. rumort bedeutend und erregt Zweifel. Wir bitten daher um genauere Mittheilungen über Ihre Quelle. — R. in B. Erhalten, wie Sie sehen. Demungeachtet bleibt uns eine baldige Recension über B. erwünscht. — S. in L. Dürfen wir auf baldige Erledigung der noch rückständigen Referenda rechnen? — D. L. in F. Einem Bericht über die Aufführung der Passionsmusik sehen wir bald entgegen. — R. in P. Warum so stumm über Frau S.?

*) Wir bringen über dieselbe in der folgenden Nummer einen uns von anderer Seite zugekommenen Bericht. —

Druck von Friedrich Förster & Brüder. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 18. Wien, 3. Mai 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 2 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Ueber das Vergleichen in der Kunst.

v. Br. Gar oft wird die Behauptung aufgestellt, man solle, man dürfe in der Kunst nicht vergleichen. Die Forderung ist allerdings nicht ohne Grund. Wenn z. B. Jemand von den Leistungen irgend eines Individuums, welches dieses auch sei, einen absoluten Maßstab hernehmen wollte, um den größeren und geringeren Werth, ja wohl gar Werth oder Unwerth überhaupt der Leistungen anderer, darnach zu bemessen, ob sie auch unter jenen Maßstab passen, oder der sie doch nach den näheren oder entfernteren Verwandtschaftsverhältnissen abschätzen wollte, in welchen sie zu jenen stehen, der würde damit freilich beweisen, daß er Kunst und Welt von einem sehr beschränkten Standpunkt aus betrachte; sogar kann, was dem am allgemeinsten als Höchstes Erkannten am entferntesten steht, eben dadurch einen viel höheren Werth besitzen, als das ihm scheinbar, aber nur äußerlich nahe Verwandte. z. B. steht die Kunst, welche vornemlich sinnlich wirkt, aber dabei eine große Fülle von Geist und Schönheit entfaltet (man denke etwa an Rossini) allerdings höher, als diejenige, deren Charakter ein unbezweifelbar ethischer, deren sonstiger Gehalt aber arm und von geringer Lebenskraft ist, wofür allein schon die Kirchen- und Gelehrtenmusik unzählige Beispiele bietet.

Wenn also das Vergleichen im Sinne eines eigentlichen und strengen Systematisirens geübt durchaus ad absurdum führt, so ist es anderseits doch eben so unvermeidlich, jedoch gewinnt es seine eigentliche und ewige Bedeutung nicht vom rein künstlerischen, sondern nur vom metaphysischen Standpunkte aus.

Die Kunst ist so unendlich vieldeutig, wie die Welt selbst; bald haftet sie ganz an der Erscheinungswelt, stellt aber diese mit solch lebendiger Plastik dar, verklärt sie mit solchem Zauber, daß man wohl meinen könnte, Höheres könne ihr gar nichts gelingen, oder sie behandelt jene nur als Schattenwelt, und nicht die Körper, die sie zeichnet, sind das Wesentliche, sondern der Schatten, den sie werfen, oder — auf jener Stufe eben, die uns die höchste dünkt — sie bringt den Schein des vollen Lebens hervor und doch deutet ihre Composition im Ganzen wie im Einzelnen immer weit über die bloß sinnliche Erscheinung hinaus. Da nun jeder Künstler wie jedes Kunstwerk und alle Kunst ein besonderes Lebensprincip ausspricht, ein solches aber nothwendig auch jedem Individuum zu Grunde liegt, so ist schon aus Gründen der Individualität eine vergleichende Werthschätzung unvermeidlich; so lange sie aber nur individuel bleibt, bedient sie sich der Formel: mir ist dieser oder jener der liebste. Es fragt sich nun blos, ob es ein Criterium giebt, um mittelst dessen als objectivem Maßstab diese unendlich verschiedenen Arten der Kunst einander neben- und unterordnen zu können, so daß dieser Messung Allgemeingültigkeit zugeschrieben werden könnte.

Viel bedenklicher noch, als das Vergleichen der verschiedenen Arten ein und derselben Kunst, ja fast absurd könnte das vergleichende Werthschätzen der verschiedenen d. h. durch verschiedene Medien wirkenden Künste unter einander erscheinen, wenn man bedenkt, daß jede Kunst in irgend einem Stück (in dem auch ihr eigentlicher Seinsgrund liegt) jeder anderen so sehr überlegen sein muß, daß ihr, wer sie (und die Kunst überhaupt) nur von dieser Seite betrachten wollte, durchaus den höchsten Preis zuerkennen müßte; dennoch hat man solch vergleichendes Werthschätzen von jeher geübt und die Resultate desselben sind ziemlich allgemein anerkannt. Man wird wenig Widerspruch erfahren, wenn man unter den verschiedenen Künsten der Architektur den niedrigsten, der Poesie den höchsten Rang zuerkennt; die Gründe für diese Rangeintheilung aber können in letzter Instanz nur culturhistorische und metaphysische sein.

Die Kunst hat allerdings Selbstzweck in sich: allein, so wie sie einerseits aus der göttlichen Kraft des Individuums entspringt, so ist sie andererseits doch auch ein Werk der Cultur, daher wir sie auch immer nur mit der allgemeinen Cultur erstehen und vergehen sehen. Ist sie also einestheils doch ein Produkt der Cultur, so muß ein Theil des Werthes und der Würde, die ihr zukommen sollen, doch auch nach dem Grad und Umfang der Cultur, d. i. der Erkenntniß (der intellectuellen und moralischen) bemessen werden, welche sie weiter zu verbreiten vermag. Dies ist die culturhistorische Seite.

Betrachten wir von dieser aus die verschiedenen Künste, so rechtfertigt sie die erwähnte Eintheilung auf das Ueberzeugendste. Vom rein ästhetischen Standpunkt aus betrachtet müßte ein schönes Werk der Baukunst jedem anderen Kunstwerk gleichzustellen sein; aber wie wenig giebt es dem Menschen als solchen; es bildet seinen Sinn für Maß und Verhältniß — noch überdieß in einem todten Stoff — der allgemein intellectuellen und ethischen Sphäre seines Daseins aber steht es völlig fremd gegenüber; für seine Cultur hat es also eine nur höchst schwache und einseitige Bedeutung; um wie viel näher dieser die Werke der Plastik und Malerei stehen erhellt schon daraus, weil ihr Gegenstand größtentheils der Mensch selbst ist; was die Bedeutung betrifft, welche die Musik für die Cultur hat, so erhellt schon daraus, daß sie eine sehr große sein müsse, weil es eines tausendjährigen Wachsthums bedurfte, ehe sie ihre Spitzen erreichen konnte; daß aber für die Cultur die Poesie die bei weitem wichtigste und bedeutendste Kunst sei, ist evident, denn nur sie allein umfaßt den ganzen Menschen und hat in ihrer höchsten Form, dem Drama, das dem Menschen als solchen durchaus Wichtigste, das Leben selbst in seiner vollen Unmittelbarkeit zum Object.

Mit dieser Natur der Sache stimmt es gar wunderbar überein, daß in der That auch die Werke der Architektur die am schwersten zugänglichen sind, zumal in voller Wirklichkeit und Leiblichkeit, wo sie überhaupt nur für diejenigen existiren, welche besondere Gunst des Geschickes an Ort und Stelle ge-

führt haben, denn da haften sie fest und unbeweglich, wie ein Naturprodukt; die Werke der Plastik sind schon beweglicher und auf viel mannigfachere, anschaulichere Weise mittheilbar; noch günstiger steht es in beiden Beziehungen, wie von selbst einleuchtet, mit den Werken der Malerei; die Werke der Tonkunst endlich können bereits beliebig und in vollster Integrität durch die Schrift (den Stich) vervielfältigt werden, aber es bedarf noch der Erfüllung vieler Bedingungen, um sie aus der bloßen Papier- und abstrakten Geistesexistenz zu voller, wirklicher Sinnenexistenz zu bringen; die Werke der Dichtkunst endlich sind nicht nur die am bequemsten vervielfältigbaren, sondern ihnen fehlt auch, einmal durch Schrift und Buchdruckerpresse fixirt, der Wesenheit nach, nicht das geringste mehr zu vollständiger objektiver Existenz.

Die Leichtigkeit der Mittheilbarkeit und des unmittelbarsten Antheils, deren sich die Werke der verschiedenen Künste erfreuen, wächst also mit dem Grad der Wichtigkeit, welche dieselben für die Cultur des Menschengeschlechtes besitzen.

Der Einfluß auf die allgemeine Cultur also, offenbar mitbestimmend für die Rangordnung der Künste unter einander, wird auch nicht ohne Einfluß sein können auf die vergleichende Werthschätzung der Produkte ein und derselben Kunst. Was kennzeichnet aber die Cultur überall, als daß sie alle Kräfte des Menschen erst in Thätigkeit zu setzen und dann zur Harmonie zu stimmen sucht. Also höchste Spannkraft, Vielseitigkeit und Harmonie sind ihre Merkmale, die gleiche Eigenschaft wird mithin auch (die specifisch-ästhetischen, rein künstlerischen immer vorausgesetzt) für den Werth der Kunstprodukte von Wichtigkeit sein.

Als den zweiten Faktor aber (außer dem ästhetischen) für die Entscheidung der hier gestellten Frage betrachten wir die jedem Künstler oder dem einzelnen Kunstwerk innewohnende metaphysische Bedeutung. Daß diese selbst in der Architektur eine Rolle spielt, dafür legt der Streit, ob die griechische oder gothische Baukunst höher zu stellen sei, sogar ein historisches Zeugniß ab, denn da ein solcher vom Standpunkt der reinen Schönheit aus gar nicht möglich ist, so hat zu Gunsten der letzteren nur mittelst Geltendmachung ihrer höheren „Bedeutsamkeit,“ also in Folge eines metaphysischen Principes plaidirt werden können.

Hier aber werden sich die Wege freilich immer scheiden. Alles Metaphysische kann bekanntlich nicht erwiesen, sondern nur empfunden und geglaubt werden. Diejenigen, welche mehr geneigt sind, das Erdendasein als etwas in sich Abgeschlossenes zu betrachten, das vor allem genoßen werden müsse, werden auch in der Kunst die sogenannte reine Schönheit, wenn nicht als einzige Gottheit (Phoebus Apollo), so doch gewiß als die höchste verehren, sie werden immer ästhetische Sensualisten, wenn auch vielleicht im edelsten Sinne sein. Sie werden also auch in der Kunst das Milde, Weiche, Idyllische, Heitere immer dem Erhabenen, Rauhen, Harten, Heroischen, Düstern vorziehen. Diejenigen dagegen, welche das Leben mehr als ein Mittel zu höheren Zwecken anzusehen geneigt sind, werden es umgekehrt halten.

Doch ist gewiß, daß die ersteren, welche also eine metaphysische Bedeutung des Daseins nicht glauben, im höheren Sinne keine Religion haben (den Begriff Religion in seiner ganz reinen, allgemeinen Bedeutung gefaßt).

Alle geistige Cultur strebt doch dahin, den Menschen frei zu machen, ihn aus den Fesseln roher Naturgewalten zu erlösen, indem sie umgekehrt auch selbst als das Produkt dieser allmälich erwachsenden Freiheit erscheint. Wie nun Philosophie und Kunst die höchsten Spitzen der Cultur bilden, so gilt von ihnen dieß im höchsten Grade.

Was heißt aber frei werden anders, als aus einem Subjekt des Wollens allmälig ein Subjekt des reinen Anschauens und Erkennens werden, und das Leben als etwas an sich nichtiges, das keinen Wunsch erwecken kann, und als etwas schattenhaftes von nur traumartiger Bedeutung erfassen?

Gehen wir also, ohne den rein ästhetischen Standpunkt aufzugeben, bei der Kunstbetrachtung von dem culturhistorischen und metaphysischen Standpunkt aus, so wird uns auch unter diesem Gesichtspunkt diejenige Kunstart als die höchste erscheinen, welche alle Kräfte der menschlichen Natur in lebendiges Spiel setzt und, selbst ein Produkt der höchsten, geistigen und materiellen Freiheit, zu solcher Freiheit führt, indem sie — direkt oder indirekt, nämlich symbolisch — die eben bezeichnete Lebensauffassung ausdrückt.

Man preist ja auch Shakespeare ziemlich allgemein und unbedingt als den größten Dichter aller Zeiten und Völker; ein solcher Ausspruch kann aber überhaupt nur auf einem stillschweigend vorausgesetzten Vergleich beruhen.

Um die zahllosen Eigenschaften, in welchen die unermeßliche Dichtergröße Shakespeare's wurzelt, in eine zusammen zu fassen, so könnte man sagen, sie beruhe vornehmlich darin, daß kein anderer Dichter je, auch nur annähernd, mit solcher Kraft die ganze Fülle der menschlichen Existenz zur lebendigsten Erscheinung gebracht und zugleich wieder in ihr Nichts aufgelöst hat. Mit einer Macht und Beweglichkeit ohne Gleichen setzt das Shakespeare'sche Drama alle Triebfedern der menschlichen Natur in Bewegung und zeigt zugleich, wie eben diese Bewegung mit Nothwendigkeit ihren Untergang herbeiführt, und wie nur der ruhig Betrachtende, von diesem Wirbel nicht Ergriffene beharrt.

Indem uns nun die Betrachtung des Shakespeare'schen Drama's, wie die der Welt selbst, lehrt, den Willen vom Leben, als welches voll Untiefen ist, möglichst abzuwenden, so wirkt es zugleich wie alle Kunst soll, im höchsten Sinne religiös, oder wenn man lieber will ethisch und zwar, wie die Welt selbst, ohne alle äußere Tendenz, ganz durch sich selbst durch das unserer Betrachtung sich bietende Schauspiel.

Dieser ungeheuere, immer ruhig beharrende Ernst, der uns aus dem so magisch berückenden Zaubergewimmel der Shakespeare'schen Welt entgegenblickt ist es, der ihn im Verein nämlich mit all seinen übrigen schlechterdings incommensurablen Gaben über alle Dichter aller Zeiten hinaushebt. So wie nun Shakespeare seit geraumer Zeit als der Größte unter den Großen im Reiche der Poesie anerkannt ist, so genießt immer unbestrittener im Reiche der Musik Beethoven dieses Ansehen. Also auch hier vergleicht man.

Um nun auch hier die wesentlichsten Eigenschaften zusammen zu fassen, welche Beethoven über alle Tondichter früherer und späterer Zeiten weit hinausheben — eine ausführliche Erörterung dieses Thema's müßte einer speziellen Untersuchung vorbehalten bleiben — so sind es auch hier, wie bei Shakespeare die unbegrenzte Fülle des Gestaltungsvermögens, vermöge deren kein Werk dem andern gleicht, so sehr es auch immer (mit verschwindenden Ausnahmen) den Stempel seines Schöpfers trägt, und der ungeheuere Ernst, der uns auch aus dieser Welt, verbunden jedoch mit der denkbar höchsten individuellen Freiheit entgegenblickt.

Um aber diesen Ernst so hoch zu schätzen (der freilich nichts ist, als der Ausfluß einer Kraft, der höchsten, Welt und Schicksal bezwingenden nämlich) muß man natürlich an den Ernst d. h. an die metaphysische Bedeutung des Lebens selber glauben, vielmehr von ihr im Innersten durchdrungen sein, der letzte, tiefste, entscheidendste Grund für die Berechtigung jenes Vergleichens der Kunstgrößen ist also hier zu suchen. Die wahre künstlerische Größe beruht in ihrem tiefsten Grunde immer auf der rein menschlichen Größe.

Man spricht in neuerer Zeit so viel von Sittlichkeit auch in der Kunst. Allerdings ist Sittlichkeit eine wesentliche, ja selbstverständliche Eigenschaft aller höheren Kunst, aber völlig reinen, für das Kunstwerk entscheidenden Werth erhält sie erst,

wo sie in der Form der Naturnothwendigkeit auftritt, und wo sie lediglich nicht etwa als eine Beschränkung, auferlegt durch irgend ein äußerliches Gesetz, sondern nur als Produkt der höchsten Kraft erscheint, hervorgegangen also aus der mystischen Verschmelzung von Freiheit und Nothwendigkeit. Einen Künstler um seiner Sittlichkeit willen loben ist eine Thorheit. Darum wirkt alle große Kunst so vernichtend, weil sie selbst die Möglichkeit des Strebens, die Möglichkeit nämlich, sich ihr strebend anzunähern ausschließt. Goethe sagte darum von Shakespeare: „Ich habe in ihm ein Wesen höherer Art zu verehren."

Beethoven soll einmal geäußert haben: „Wer meine Musik versteht, der muß frei werden von der Misere, mit welcher sich die Anderen schleppen." Diese Aeußerung ist freilich nur, wie ich glaube, durch die Bettina, also sehr unsicher gewährleistet, und natürlich auch nicht ganz strikte ad verbum zu verstehen, aber er könnte sie sehr wohl gethan haben und sie würde nur bezeugen, daß er das Bewußtsein hatte, wie in seiner Musik eine ewige und unversiegbare Welterlösungsquelle sprudle.

Nun wohnt freilich aller echten Kunst solche welterlösende Kraft inne; auch die reine Schönheit übt sie, indem sie uns den Blick in eine höhere Welt öffnet und so diejenige, in welcher wir leben, gänzlich aus unserem Bewußtsein tilgt, aber im eminentesten Sinne leistet dies doch jene Kunst, die uns alle Schmerzen, Qualen und Kämpfe des Erdendasein's, ja das ganze Grausen der Welt (wie es die Tragödie zum Inhalt hat) empfinden läßt, aber nur, um uns dann die Pforten des Friedens zu öffnen, die aus ihr hinausführen, oder wohl gar, um sie mit triumphirender Kraft zu vernichten, und so über sie, als ein bloßes Phantom, weit hinaus zu heben.

Vergleichen wir in diesem Sinne die Kunst jener großen Meister, welche gleichsam als Zweige ein und desselben Stammes anzusehen sind, die also in gemeinsamem Erdreich wurzeln, nämlich Bach's, Händel's, Gluck's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so wird ein unbefangener, völlig reiner, Alles erwägender Blick leicht erkennen, ohne daß wir es in's Einzelne auszuführen brauchen, warum wir den höchsten aller Kränze keinem anderen Meister als Beethoven zuzuerkennen vermögen, in dessen Kunst allein sich ihrer innersten Wesenheit nach alle Eigenschaften wiederfinden, durch welche die Anderen groß sind, bei ihm allein aber, als ihrer aller Erben zusammenschießen, um zu jenen höchsten Zielen zu führen, in welchen wir nicht nur allein das höchste Ziel aller Kunst, sondern der Welt, der Menschheit überhaupt erreicht finden.

Was ich durch diese Auseinandersetzungen klar zu machen suchte ist dieß: Alles Urtheilen beruht schon direkt oder indirekt auf einem Vergleichen, nämlich der Grad unserer Werthschätzung einzelner Kunst-Erscheinungen und Objekte wird mit Nothwendigkeit immer durch ihre Beziehung auf die höchsten Kunst-Aufgaben und auf jene Geister, in deren Werken sie gelöst erscheinen, ja durch welche wir uns deren erst bewußt geworden sind, bestimmt.

Unser oberstes Kunstprincip wird sich daher, wenn wir darauf achten wollen, mit unserem höchsten Lebensprincip in innigster Uebereinstimmung finden, wofern wir uns nicht etwa auf dem ganz untergeordneten Standpunkt befinden, das Hauptgewicht auf das technisch-formelle zu legen, wie freilich in keiner Kunst häufiger vorkommt, als in der Musik, auch in keiner eher zu entschuldigen ist, da sie nach einer Hauptrichtung hin, nämlich als Instrumentalmusik, wegen des Mangels aller Beziehung zu der sogenannten realen Welt, ganz aus Form zu bestehen scheint.

Nun ist aber Eines wohl zu beachten. Indem wir erkennen und sagen: Dieß ist das Höchste in der Kunst, dürfen wir nur nicht hinzusetzen, also ist alles um so kleiner, je weiter es davon absteht, denn dies wäre der verkehrteste Schluß, vielmehr gilt dann weiter das schöne Wort von Hölderlin: „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste." Denn von unendlich vielen Gesichtspunkten aus kann die Welt erfaßt und dargestellt werden; indem ich nun aber sage: Dieß ist der höchste Standpunkt, ist dieß gleichsam so, als wenn ich sagte: Ja wohl, dieß ist der Chimborasso, und der da oben auf seinem Gipfel steht, sieht weiter und tiefer, als je Einer gesehen hat; nun ist ihm aber keineswegs derjenige der nächste, der auch nach dem Chimborassogipfel emporklimmt, aber auf halbem Wege hat stehen bleiben müssen, sondern derjenige, der sich mit kühnem Flug auf eine andere, vielleicht weit entlegene, einer andern Zone angehörende, vielleicht weit niedrigere Bergspitze emporgeschwungen hat.

So z. B. steht Tieck viel näher an Göthe, als Schiller, der eigentlich auf einem, dem Goethe'schen ziemlich schroff entgegenstehenden Standpunkt steht, weshalb ihn Jemand einmal recht zutreffend den Goethe der Romantiker nannte, doch aber ist Schiller der unvergleichlich größere Dichter.

Eben so, wenn man Bach mit Beethoven oder diesen mit jenem messen wollte, indem man das ganz Spezifische des Einen und Andern, dasjenige, worin seine eigenste Größe beruht, zum absoluten Princip erhöbe, so müßte der Eine neben den Anderen gestellt, relativ klein erscheinen. Im einzelnen zunächst also wird jede Erscheinung aus sich herausbegriffen und gewürdigt werden müssen. Wenn es sich aber darum handelt, ihr Verhältniß zum großen Ganzen der Kunst und deren höchsten Aufgaben zu bestimmen, dann wird sie es sich freilich gefallen lassen müssen, mit einem ganz allgemeinen Maßstab gemessen zu werden, und woher sollten wir diesen gewinnen, als eben von jenen Erscheinungen, in welchen wir das Höchste, (d. h. was wir dafür erkennen) verkörpert vor uns stehen sehen. Dabei ist nun noch zu bedenken, daß es noch manches Große geben mag, was wir noch gar nicht kennen, und das erst in unsicherem Ringen sich der Entfaltung entgegen drängt.

## Recensionen.

Peter Lohmann. Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. Leipzig, Hermann Luppe 1861.

N. Wieder ein Receptbuch, nach welchem Dichter und Musiker der Gegenwart und Zukunft dichten und componiren sollen. Kochrecepte hat es zu allen Zeiten gegeben, nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern ebenfalls im Mittelalter und Alterthum. Es wird Niemandem einfallen dagegen zu protestiren, daß man Suppen und Cremen nach probaten Verordnungen zusammensetzt und neue Zusammensetzungen probirt. Die Buchhändler versichern, daß Kochbücher für die Küche zu den besten Verlagsartikeln gehören. Daß sich von jenen Receptbüchern auf dem Gebiet der Poesie und Musik, welche vorwiegend die Construction des musikalischen Dramas zum Vorwurf haben, dasselbe behaupten läßt, dürfen wir einstweilen noch bezweifeln. In Betreff des vorliegenden Receptbüchleins von Peter Lohmann möchten wir, so viel an uns liegt, angehende Dichter und Componisten warnen, sich diesem neuesten Reformator der Kunst nicht mit allzu gläubigem Vertrauen in die Arme zu werfen. Für's erste sind drei Operndichtungen von demselben Herrn Verfasser recht abschreckende Beispiele seiner zu Fleisch und Bein gewordenen Theorie. Für's zweite ist der Styl Peter Lohmann's so eckig und holperig, daß wir schon aus diesem Grunde mit einigem Mißtrauen auf seine ästhetischen Reformationsgelüste blicken würden. Für's dritte sind seine Begriffsentwicklungen und Schlußfolgerungen so verwickelt und verwirrt, daß es manches energische Zusammenraffen kostet, den Ideengang des 39seitigen Büchleins bis zum Schluß zu verfolgen. Oder ist schlechter Styl und confuse Ausdrucksweise vielleicht eine gute, vielleicht gar die beste Eigenschaft der Peter Lohmann'schen Schriftstellerei? Ist es doch möglich, daß dadurch jede Recension überflüssig gemacht wird, indem der Verfasser schon selbst für ein

kräftiges Abschreckungsmittel gesorgt hat. Möchte man doch beinahe wünschen, daß jeder Deutsche, der etwas so Absurdes wie Herr Peter Lohmann sagen will, auch in dieser Hinsicht Herrn Peter Lohmann's Beispiel folgte!

Jedes wahrhafte Drama muß nach des Verfassers Meinung Musikdrama sein. Alle Elemente in älteren und neueren Dramen, welche einer musikalischen Behandlung widerstreben, sind ästhetisch unberechtigt. Der Höhepunkt des Dramas ist die Wiedergeburt des ersten Schöpfungsaktes. Die Kunst ist eine Ergänzung der Schöpfung. Nur dasjenige Drama ist ein wirkliches, welches auf das unendliche Ziel alles Seienden hinausweisend, dieses Ziel als naturgemäßes Ergebniß seiner Handlung darthut. Der gesammte Inhalt der Kunst, der gesammte Inhalt des Dramas ist Empfindung, sein Ergebniß eine Reihe von Empfindungen. Jedes sogenannte historische Drama ist eine Travestie auf das Urbild dramatischer Kunst, wie es sich nämlich Peter Lohmann in fieberschwangerer Mitternacht entschleiert hat.

Nachdem in solcher Weise die Anklage gegen gewisse bisher irrthümlich bewunderte Dramatiker, wie Shakespeare, Schiller, Göthe eingebracht und einiges Unrichtige über das griechische Drama behauptet worden ist, kehrt Peter Lohmann zu dem am Eingang hingestellten Satz zurück. Zum zweitenmal begegnet uns die Versicherung, daß in dem von ihm construirten Drama, welches die Elemente des Guten, Wahren und Schönen, die Pfeiler alles geistigen Lebens mit gleicher Stärke vertritt, die Musik allenthalben ihre Schwingen zu entfalten vermöge.

Peter Lohmann irrt, wenn er an dieser Stelle bittere Worte und namentlich wenn er Einwürfe von unserer Seite erwartet. Wir gönnen ihm aparten Styl, aparte Weisheit und aparte Aesthetik herzlich gern, und Einwürfe — Herr Peter Lohmann könnte am Ende gar eine zweite Broschüre schreiben! Jedenfalls müßte der Verfasser sich erst bemühen ein klein wenig logisch zu schreiben, ehe er uns zu Einwürfen reizen würde. Wo alle Logik fehlt, da lassen sich keine einzelnen logischen Mängel rügen.

Auf Seite 17 wirft der Verfasser die Frage auf, ob die Musik ohne Bruchtheil (sic!) in dem dichterischen Inhalt aufgehen könne? „Ist es möglich", reiht sich gleichsam umschreibend an diese erste Frage eine zweite, „den Conflict bis zu den äußersten Spitzen der Leidenschaft zu treiben und die Strafe erfolgen zu lassen, ohne irgendwie den Strom der Empfindung zu hemmen — ohne also auch nur mit einem einzigen Worte die Elemente des Wahren und Guten und damit einseitig den Verstand walten zu lassen?"

Wir möchten einen Preis für den scharfsinnigen Leser aussetzen, der den Sinn dieses letzten Satzes nur annähernd enträthselt und einen zweiten und noch höhern Preis für denjenigen, der den Zusammenhang dieses letzten Satzes mit dem vorhergehenden, die Ideenverbindung zwischen den Elementen des Guten und Wahren und der im dichterischen Inhalt aufgehenden Musik herausfindet.

Natürlich genügen Herrn Peter Lohmann weder das frühere recitirende Drama noch die bisherige Oper. Aber auch Richard Wagner, der dramatische Dichter, ist ihm erst recht eine Verhöhnung aller dramatischen Kunst. Rhythmisch durchgearbeitet hat das Drama einherzuschreiten, nur in dieser Form tritt das dramatische Kunstwerk als auf eigenstem Boden entstanden an uns heran. Noch einmal hören wir, daß die echte dramatische Poesie pure Empfindung sei. Man merke sich diesen Ausdruck, er ist wichtig zur Construction des künftigen musikalischen Dramas. Denn da beides, dramatische Poesie und Musik pure Empfindung ist, so steht Herrn Peter Lohmann's Drama selbstverständlich allen Mitteln der Tonkunst geöffnet. Was hier Mittel, ist es dort; was hier Ausdruck, ist es dort! Schade, daß Herr Peter Lohmann sich an diesem Punkte nicht einige Enthüllungen über eine etwaige Uebersetzungsmethode und über die Criterien einer überzeugenden Uebersetzung sprachlicher Verbindungen in entsprechende Tonreihen gegönnt hat. Doch eine derartige Uebersetzung, wie sie Wagner noch unerläßlich dünkt, scheint ihm nicht einmal mehr nöthig zu sein, da nach Peter Lohmann das Material beider Künste (das sprachliche, einen bestimmten Begriff ausdrückende Wort und der durch raschere oder langsamere Schwingungen erzeugte Ton!) so nahe verwandt ist, daß bei dem Zusammentreten sich die Ehe zweier von Natur aus für einander bestimmten Wesen vollzieht.

Alle wahrhaft dramatische Poesie ist in Musik zu kleiden — sollte auch jetzt noch daran gezweifelt werden? So fragt Peter Lohmann auf der letzten Seite seines Büchleins. Täuschen wir uns nicht, so geht der Verfasser bei seinen Deduktionen von einer durchaus irrthümlichen Anschauung über das Wesen des griechischen Dramas aus. Er glaubt in demselben das Ideal einer Vereinigung von Poesie und Musik zu finden, in welcher er beide Künste als gleichberechtigt nebeneinander wirkend meint, ein Ideal welches faktisch niemals, am wenigsten in der antiken Tragödie verwirklicht worden ist und in Betreff der dramatischen Poesie wenigstens niemals verwirklicht werden kann. Selbst die geistvollsten Versuche eines Schumann sind, wo sie ein solches irrthümliches Ideal erstrebten, mißglückt, entweder musikalisch, oder das Resultat ward eine ästhetische Ungeheuerlichkeit. Auch die Eigenthümlichkeit, die Qualität eines musikalischen Gedankens scheint der Verfasser nicht zu begreifen, scheint es nicht zu ahnen, daß seine und alle ähnliche in Betreff eines sogenannten musikalischen Dramas gemachten Vorschläge, ebensowohl das Recht des Componisten, die Souveränität der Tonkunst auf ihrem Gebiet, wie andererseits das Recht und die Freiheit der Dichtkunst kränken und beeinträchtigen.

## Kritische Revüe.

**G. F. Händel.** Wasser- und Feuermusik, Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Carl Burchard. Dresden, Friedel.

§. Seit einigen Jahren ist in Deutschland von diesen beiden Werken viel die Rede, die zuerst in Dresden durch den Tonkünstler-Verein, und zwar (laut einer Notiz des Titelblattes) die Wassermusik am 21. Decemb. 1859, die Feuermusik am 28. Februar 1860 zur Aufführung gebracht wurden. Es hat mit dem seltsam klingenden Titel folgende Bewandtniß: Die Wassermusik (für Saiteninstrumente, 2 Oboen, Fagott und 2 Waldhörner) ist componirt im Jahr 1716 zu einer Wasserfahrt auf der Themse zu Ehren des versammelten Parlaments, — die Feuermusik (für Saiteninstrumente, Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Waldhörner und 2 Trompeten) im Jahr 1749 zu einem, zur Feier des Aachener Friedens veranstalteten Hoffeste und Feuerwerk im St. James Park. Gelegenheitsstücke sind es also, obendrein zu patriotischen Zwecken verfaßt. Die Form der beiden selbständigen Werke ist etwa die der Suiten. Die Wassermusik enthält eine Ouvertüre in F-dur (einleitendes Adagio, fugirtes Allegro, welches mit einer Halbcadenz schließt, woran sich ein Adagio in D-moll reiht, dann zum Schluß ein tuschartiges Allegro in F $^3/_4$), ferner als Nr. 1 ein Andante in D-moll, Nr. 2 ein Allegro in F $^3/_4$, Nr. 3 eine Aria Adagio F $^3/_4$, Nr. 4 Allegro F $^3/_4$ mit einem Trio in F-moll, Nr. 5 Allegro F $^3/_4$, Nr. 6 „Hornpipe" betitelt, Allegro moderato $^3/_2$, Nr. 7 Allegro moderato D-moll $^4/_4$.

Die Feuermusik enthält: Nr. 1 Maestoso pomposo in D-dur $^4/_4$ mit einem Mittelsatz Allegro $^3/_4$, Nr. 2 Andante G-dur $^4/_4$, Nr. 2 Aria G-dur $^4/_4$ mit einem Minore in G-moll, Nr. 4 Lentement D-dur $^3/_4$ und Allegro $^4/_4$, Nr. 5 Menuett G-moll $^3/_4$, Nr. 6 Adagio G-moll $^4/_4$ mit einem Mittelsatz G-dur, Nr. 7 „Coro", Allegro $^3/_4$, in zwei kurzen repetirenden Theilen. —

Da wir die Bekanntschaft mit diesem Instrumentalwerk des Oratorienmeisters leider nur durch den Clavierauszug machen, so müssen wir es hier bei allgemeinen Bemerkungen bewenden lassen.

Der Styl der beiden Werke, deren Compositian alsa 33 Jahre auseinander liegt, ist der papuläre und natürlich englisch-papuläre jener Zeit. Das englische damalige Valkslied scheint eine große Rolle zu spielen und muß jedenfalls in Rücksicht gezogen werden, wenn man heutzutage sich eine richtige Meinung über diese Musiken bilden will. Auch die damals üblichen Instrumentalfiguren, Hörnergänge u. dgl. muß man vom historischen Gesichtspunkte hinnehmen, ahne sich freilich dafür begeistern zu können. Bleibenden künstlerischen Werth möchten wir nur den Stücken darin zugestehen, wo Händel sich selbst mehr sprechen ließ (und deren sind nicht gerade wenige), die denn auch noch jetzt mit Vergnügen und Behagen vernommen werden möchten. — Im Ganzen gefällt uns bisher die frühere Wassermusik besser als die spätere Feuermusik. Die erstere, 4 Jahre nach seiner Ankunft in London geschrieben, hat mehr Frische und Unmittelbarkeit als die andere, 2 Jahre vor seiner Erblindung campanirte. Gleich die in echt Händel'schen Intervallen sich ergehende Fuge in der Ouvertüre der ersteren ist ganz köstlich. Sa auch alle langsameren Sätze. In Nr. 4 ist das Trio in F-moll mit seinen in den Außenstimmen so ruhig und gleich fließenden Viertelgängen sehr annehmlich, während der Hauptsatz in F-dur (wie auch vieles Andere) an die Bachuschorklänge des Alexanderfestes erinnert. Ganz reizend und wirkungsvall ist das Thema van Nr. 7 durchgeführt.

In der Feuermusik dürfte manchem mit der modernen Musikliteratur genau Bekannten eine seltsame Aehnlichkeit auffallen. Wir meinen einen gleich auf der ersten Seite, System 3 varkammenden Zug, sagen aber nicht was uns dabei einfällt; wahrscheinlich ist die Aehnlichkeit eine ganz zufällige. — Auch hier ziehen wir die langsamen Sätze, so z. B. Nr. 6 in G-moll dem Uebrigen var. Der „Coro" am Schluß, van dem nicht gesagt ist, ab er wirklich gesungen wurde (van einem Text ist nichts zu sehen) kann kaum Jemandem mehr ernstliches Vergnügen bereiten.

Uebrigens wäre es sicherlich sehr wünschenswerth, daß unsere Concertanstalten, die ja jetzt auch Bach'sche Sachen häufiger bringen, wenigstens der Wassermusik Berücksichtigung angedeihen lassen möchten.

Carl Greger. Frühling und Liebe, nach einem Gedicht von Micus, für Chor und Salastimmen mit Clavierbegleitung op. 11. Schleusingen, Conrad Glaser.

N. Wenn ein Dilettant zu einem heitern Familienfest ein Gelegenheitsgedicht mit gelegentlicher Musik zur Aufführung im Kreise der Freunde versieht, sa pflegt man es mit einer salchen Campasition nicht allzu genau zu nehmen, auch bei jedem Motiv nicht gleich die Frage nach dem geistigen Eigenthumsrecht aufzuwerfen. Als eine solche Gelegenheitsproduktion würden wir auch das Singspiel des Herrn Greger willkommen heißen und vielleicht hier und dort sagar eine musikalische Idee, jedenfalls aber den guten Willen des liebenswürdigen Verfassers zu loben wissen. Aber sa wie nun seine Campasitian als gedrucktes Opus vor uns liegt und gar die Nummer op. 11 auf dem Titel sich darbietet, stehen wir der Sache dach bedenklicher gegenüber. Für's erste muß Herr Greger ein sehr harmloser Mann sein, daß er Haydn, Mozart, Weber und Mendelssahn mit salcher Naivetät unter seinem Namen dem Publikum varführt. Stände der Name Carl Greger nicht auf dem Titel, man würde eine Art Patpaurri aus genannten Camponisten zu finden meinen. Für's zweite weiß aber Hr. Greger mit so trefflichen Reminiscenzen dach nichts Rechtes anzufangen, er liebt es nicht Mative zu verarbeiten, vornehmlich vor einer Begleitung, wie sie über Vater Reichard's Gewohnheit hinausgehen würde, hat er eine unüberwindliche Abneigung. Er liebt das Sanfte, das Spielende, vorzüglich aber das Gewöhnliche. Für den Leierkasten muß er wohl eine besandere Schwäche besitzen. D-dur, G-dur und $^6/_8$ Takt scheinen es ihm angethan zu haben, van 31 Seiten sind 18 Seiten in letzterer Taktart geschrieben. Für's dritte ist er auch ein Feind von harmonischen Modulationen. Dem vielen Unwesen, welches mit harmonischer Madulation getrieben wird, kann nicht gründlicher der Krieg erklärt werden, als es die modulatorische Bescheidenheit Herrn C. Greger's thatsächlich thut. Die Erinnerung an des seligen Gesner's Schäferidyllen trat uns beim Durchgehen der vorliegenden Campasitian recht lebhaft vor die Seele, sie gehört nicht zu den angenehmsten und anregendsten Erinnerungen aus der Jugendzeit. Die Dichtung giebt der Campasition an Mattigkeit, Süßlichkeit und Inhaltslosigkeit nichts nach. Es bedurfte schon eines beträchtlichen Grades van Geschmacklosigkeit um sich gerade diese Dichtung zur Compasitian auszuwählen.

---

## Correspondenzen *).

**Bonn.** 20. April.

Ich schulde Ihnen noch den Bericht über unseee diesjährigen Winterconcerte. Daß wir mit dem Ende der vorigen Saison unseren Musikdirektor Dietrich verloren haben, theilte ich Ihnen schon mit. An seine Stelle wurde Heer Brambach, Lehrer am Cölner Conservatorium und durch verschiedene Compositionen als produktiver Musiker bekannt, hieher berufen. Gerade weil man in Bonn durch den Abgang Dietrich's in schmerzlicher Weise berührt worden, darf man gegenwärtig beim Abschluß des ersten Winters mit um so größerer Freude versichern, daß wir in Herrn Brombach einen gewandten und sorgfältigen Dirigenten, überhaupt einen Mann gewonnen haben, dessen Händen wir die Leitung der musikalischen Angelegenheiten unserer Stadt mit Vertrauen überlassen können.

Etwas unverständlich mußte es uns freilich erscheinen, wenn die Niederrheinische Musikzeitung im Anfang des Winters einige Correspondenzen brachte, welche sich in unverkennbarer Weise bemühten dem auswärtigen Publikum Dichtung anstatt Wahrheit übee die musikalischen Zustände Bonns vor Herrn Brambach's Ernennung aufzutischen. Als ob von diesem jüngsten Wechsel des Dirigenten eine neue Aera datire, als ob plötzlich seit Herrn Brambach's Thätigkeit die Concerte, die Theilnahme des Publikums einen neuen Aufschwung genommen hätten, — so stellte man die Sache dar. Eine solche absichtliche Fälschung der Wahrheit halten wir für durchaus verwerflich, vornehmlich im Interesse Hrn. Brambach's. Denn Jemand, der es nicht weiß, daß Brambach seinem Vorgänger befreundet ist und schon deßhalb derartigen Gehässigkeiten gegen Dietrich so fern wie möglich steht, könnte auf den gegenwärtigen Musikdirektor als Urheber der Reclame schließen und müßte dieselbe um so unpassender finden, da Hr. Brambach zunächst den Bemühungen seines Freundes Dietrich seine jetzige Stellung verdankt. So viel über den sehr taktlosen Correspondenten der Niederrh. Musikzeitung. —

Das erste Concert brachte die Ouvertüre zur Iphigenie im Aulis von Gluck, eine Cantate von Mozart, Beethoven's C-moll-Concert, gespielt vom Dirigenten, Psalm von Mendelssohn, Beethoven's achte Symphonie. Herrn Brambach's Spiel ist elegant, frei von jeder schlechten Angewöhnung, eine gewisse nervöse Aengstlichkeit, welche sich bisweilen noch geltend macht und der Klarheit des Vortrags schadet, wird er hoffentlich bald überwinden.

Die Aufführung der Jahreszeiten im zweiten Concert darf als in jeder Hinsicht sehr gelungen bezeichnet werden. Drittes Concert: Symphonie von Mozart G-moll, Arie von Francesco Rossi, Gesangsscene von Spohr, Hymne von Hiller, Gesang Heloisens am Grabe Abälards für Altstimme kleines Orchester und Frauenchor, Ruinen von Athen von Beethoven. Spohrs's leidige Gesangsscene wurde von Herrn Concertmeister Kömpel sehr kunstvoll aber mit einer den weichlichen Inhalt noch überbietenden weichlichen Ausdrucksweise vorgetragen. Sehr langweilige Variationen von David brachten außerdem Herrn Kömpels Kunst der Bogenführung zu erstaunlicher Geltung, ohne uns sonst ein besonderes Interesse für den betreffenden Künstler einzuflößen. Hiller's Hymne gehört zu seinen besseren Compositionen, sie ist durchgängig edel gehal-

*) Den in voriger Nummer versprochenen Bericht über J. Bott's Oper „Aktäa" können wir in Folge eines leidigen Zwischenfalls vorläufig nicht bringen. D. Red.

ten, nur bei der musikalischen Schilderung von Heloisens himmlischer Verzückung hätte der Componist sich anderer Mittel bedienen sollen. Für die Ruinen von Athen möchten wir, so wenig die einzelnen, nur theilweise von echtem Beethoven'schen Genius erfüllten Musikstücke mit einander zusammenhängen, so schroff sogar die einzelnen Uebergänge sind, diese Musik doch lieber ohne verbindenden Text vortragen hören, bis gelegentlich einem Poeten durch Herstellung kurzer verbindender Verse ein glücklicher Griff gelungen ist. Die Worte von Kotzebue sind uns unbekannt. Die ausführliche von dem Lustspieldichter R. Benedix gedichtete Abhandlung in Versen, welche man neulich dem Bonner Publikum zumuthete, würde ihre geeignete Stelle in einem Lehrbuch für Mädchenschulen über Literatur- und Culturgeschichte finden.

Der Held des vierten Concerts war der Clavierspieler Herr Brassin aus Brüssel, der mit großer technischer Fertigkeit Mendelssohn's G-moll-Concert, eine Notturne von Chopin, einen schwungvollen Galopp von eigener Composition und irgend eine entsetzliche Rapsodie von Lißt vortrug. Kurze Zeit vorher hatte Frau Clara Schumann ein Concert gegeben und da wird man es verzeihlich finden, wenn eine sogar noch erstaunlichere Geläufigkeit der Finger als Herr Brassin producirte, denjenigen Theil des Publikums gelangweilt hätte, der bei dem Virtuosen die technische Vollkommenheit als etwas selbstverständliches voraussetzt, den Mangel an Seele und klassischer Gediegenheit des Ausdrucks indessen niemals verzeihen wird. Die Aufführung der Beethoven'schen A-dur-Symphonie darf mit Rücksichtnahme auf die Leistungsfähigkeit unseres Orchesters als eine recht gelungene bezeichnet werden.

Für die Aufführung des „Paulus" im fünften Concert müssen wir dem Herrn Dirigenten zu besonderem Dank verpflichtet sein. Die Einstudirung eines größeren Oratoriums gehört bei der Beschaffenheit unseres hiesigen Chores, wenn nicht zu den undankbarsten, so doch zu den schwierigsten Unternehmungen. Der männliche Chor besteht aus Studirenden und wechselt mit jedem Winter. Was den in früheren Jahren sehr tüchtigen weiblichen Chor betrifft, so hat, was als Curiosum verbreitet zu werden verdient, unter den Damen der sogenannten höheren und gebildeten Stände die ebenso alberne wie tadelnswerthe Idee von Jahr zu Jahr weitern Umfang gewonnen, daß ein öffentliches Mitwirken im Chor mit der gesellschaftlichen Stellung und Reputation einer Bonner Dame nicht wohl vereinbar sein möchte. Es ist uns eine Freude bei Gelegenheit der Aufführung des Paulus auch in weitern Kreisen auf die Sopransängerin, das blindgeborne Fräulein Büchner aus Cöln aufmerksam zu machen. Ihre Stimme gehört zu den hellsten, weichsten und anmuthigsten, welche heute in deutschen Concerten singen.

Den Inhalt des sechsten und letzten Concerts bildeten die Mendelssohn'sche Ouvertüre zu Ruy Blas, Goltermann's Concert für Violoncello, vorgetragen von Herrn Schmit aus Cöln, Variationen für Cello von Servais, Cherubini's 3stimmige Messe (Credo und Agnus Dei) und Robert Schumann's B-dur-Symphonie. Herr Schmit ist ein ausgezeichneter Cellospieler, der auch classische Musik zu würdigen und vorzutragen weiß. Eben darum kann die Seiltänzerei, welche er sich an jenem Abend mit den beiden genannten Compositionen, oder vielmehr mit jenen Compilationen geschmacklosester musikalischer Phrasen und Kunststücke erlaubt hat, nicht ernsthaft genug gerügt werden. Wenn nicht Selbstachtung und eigener künstlerischer Geschmack, so doch die Rücksichtnahme auf ein gebildetes Publikum sollte einem deutschen Künstler ein solches Unwesen kategorisch verbieten. Die Schumann'sche Symphonie wurde, trotzdem daß die Aufführung, namentlich des Trios und letzten Satzes manches zu wünschen übrig ließ, mit wärmstem Beifall aufgenommen.

An die sechs großen Vocal- und Instrumental-Concerte reihten sich in diesem Winter drei Quartettsoireen der Herren Kömpel, Walbrül, Reimers Gerhards und Brambach an. Dieselben würden einen größeren Genuß bereitet haben, wenn Herr Kömpel es besser verstanden hätte, den Sologeiger über den Quartettspieler zu vergessen. Ein in dieser Zeitschrift im vorigen Jahre besprochenes Claviersextett von Herrn Brambach wurde mit Beifall aufgenommen.

---

**Salzburg.** 25. März.

A. K. Im letzten Concert des Mozarteums wurde eine Symphonie in A-dur von W. Schläger, ein Psalm (Richte mich Gott) von F. Mendelssohn-Bartholdy, und „die Ruinen von Athen" von L. van Beethoven aufgeführt. W. Schläger's Symphonie läßt in jedem der vier Sätze eine bestimmt gefärbte Grundstimmung erkennen, welche sich zugleich einer im Charakter des Ganzen vorherrschenden höheren Idee unterordnet, und organisch einfügt. Der rein musikalische Inhalt zeugt von Ursprünglichkeit im Schaffen, die Hauptmotive sind edel erdacht und die Durchführung mit allem Farbenreichthum moderner Instrumentationsweise und contrapunktischer Kunst ausgestattet. Wohl gewahrt man in einzelnen verbindenden Zwischengliedern Anklänge an früher Gehörtes oder Fortsetzungen, die sich wie Gedankenpausen ausnehmen. Allein diejenige Musik, die in jedem, auch dem kleinsten Theil originell sein will, erscheint uns bei Manchem mehr erkünstelt als naturgemäß.

Jeder der einzelnen Sätze wurde beifällig aufgenommen, und nach dem Schluß der Symphonie lohnte allgemeiner Beifall und Hervorruf das Verdienst des Componisten und des Orchesters, welches das Werk mit untadeliger Correctheit und lebendig bewegtem Ausdruck zum Vortrag gebracht hatte.

Die zweite Abtheilung des Concerts begann mit dem achtstimmigen Psalm „Richte mich Gott" von Mendelssohn, welcher von den Mitgliedern der Singakademie trefflich ausgeführt wurde. Namentlich wirkte der Damenchor durch Frische und Wohlklang seiner Stimmen.

Die Aufnahme der „Ruinen von Athen" war im Beginn eine kühle, spurlos verhallte die Ouvertüre und der erste Chor, erst das darauf folgende Duett regte an. Der Chor der aus der Ferne heranziehenden Derwische, vom Feuer des wildesten Fanatismus sprühend, und der groteskhumoristische Türkenmarsch animirten mehr und mehr die Zuhörer, die den großartig edlen, in einem majestätischen Hymnus sich gipfelnden Einzugsmarsch in die Ruinen von Athen mit gesteigerten Beifallsbezeugungen verfolgten. Von da an hält die Musik mit der Dichtung nicht mehr gleichen Schritt. Dem Kotzebue'schen Festspiele gebrach es an einer zur höchsten Begeisterung entflammenden Idee, der Idee der Freiheit, zu welcher die Heller'sche Dichtung, die Wahrheit der Geschichte abspiegelnd, hinanführt. Hiezu paßt wenig die Schilderung des Einflußes der dramatischen Künste auf die Sitten, und der anmuthige Lobgesang auf die Musen, wenngleich beide Tonstücke an sich um ihrer getreuen Charakteristik und ihrer schönen Gestaltung willen uns angenehm berühren. Auch die Arie des Oberpriesters, der den Wunsch des Volkes nach Freiheit zu dem Ohr der Götter bringt, athmet zu sehr gemessene Würde und Feierlichkeit, als daß man nicht auf einen ganz anderen Inhalt der ursprünglich der Musik unterlegten Worte schließen müßte. Man möchte wünschen, daß dem für die erhabensten Ideen der Menschheit enthusiastisch glühenden Beethoven diese Dichtung mit ihrem jetzigen Gedankeninhalt — freilich auch in entsprechenderer Form — zu Gebote gestanden wäre, wie würde er sie erfaßt und mit der Allgewalt seiner Töne wiedergegeben haben! — Der Schlußchor fällt nach einer pompösen Einleitung plötzlich in eine beinahe allzu populär gehaltene Gesangsweise ab, die sich nach einigen interessanten Wendungen doch nur zu einem theatralischen Schlußeffekt erhebt; wir sind überrascht, nicht befriedigt.

Die Concertproduktion war eine durchweg gediegene und legte ein glänzendes Zeugniß für den Eifer und das Dirigententalent des artistischen Leiters, W. Schläger, ab.

---

## Zeitungsschau.

Der Verfasser des von uns jüngst angezeigten Artikels in der N. Z. f. M. „Schumanniana, Nr. 8, J. Brahms" (er unterschreibt sich DAS, — der alte Schulmeister? Wieck?), welcher seinen Artikel ohne alle Reserve mit den kühnen Worten schließt, das größere Publikum scheine keine Ahnung davon zu haben, „welch riesengroßer, Bach, Beethoven und Schumann vollkommen ebenbürtiger Genius (!) in diesem jungen Hamburger Meister heranreift," und der einen übergroßen Werth auf ein paar neue (?) Harmonien legt, (als ob in dem obendrein oft nur scheinbar Neuen das größte Verdienst eines Componisten läge), meint u. A. nachgewiesen zu haben, daß man „sogar angefangen" hat, „sich bis zu

Undecimenakkorden zu versteigen“ und bemerkt ferner: „Dieser Weg wird indessen mit dem nächstens erreichten Terzdecimenakkorde sein natürliches Ende finden, da dieser Akkord ein Siebenklang ist und alsa bereits sämmtliche leitereigenen Töne der Scala enthält.“ Kurzsichtiger Herr DAS! Bedenken Sie denn nicht, daß jeder Ton nach seinen Barschlag, leitereigen oder „chromatisch“ (van unten), verträgt, und daß wir samit unbedenklich zur Zusammenstellung aller zwölf Töne der chromatischen Leiter schreiten können? Was übeigens Brahms betrifft, so ist er sicherlich weit davan entfernt, aus der guten Meinung seines Verehrers einen plausiblen Vorschlag abzuleiten oder gar anzunehmen.

---

Die Matthäuspassion von Bach hot natürlich nicht verfehlt der Wiener Kritik (mit Ausnahme einiger schwachsinnigen Metier-Literaten) bedeutend zu imponiren. Selbst einer der ungläubigsten Thomase, Herr Dr. Hanslick muß die Bedeutung des Werkes und seine Höhe anerkennen. Er scheribt u. A.:

„Als Gonzes macht die „Matthäus-Passion“ einen tiefen, ganz und gar eigenthümlichen Eindruck. Einen mächtigeren Eindruck, als wir nach dem Studium der Partitur selbst prophezeit hätten. In dee Gewalt und Eigenart dieses Tatal-Eindruckes verschwindet alles Einzelne, was den Hörer im Verlauf etwa fremdartig, ungenügend, selbst wideewillig berühren mochte. In ihrer höchsten Offenbarung sehen wir eine Kunstrichtung vor uns auferstehen, die wir als erhaben verehren, obgleich sie nicht mehr die unserige ist. Hier versteht man Zelter's Wart „Bach sei eine Welt für sich“; man fühlt, dies Werk ist einzig, wie sein Schöpfer einzig war. Eben deshalb bleibt dem Hörer auch die Versuchung ferne, Vergleiche anzustellen. Ohne viel Nutzen würde er damit nur sich und das Werk beeinträchtigen. In Parallelen zwischen der „Matthäus-Possion“ und der im Ohr des Publikums noch nachklingenden D-Messe van Beethaven mog die subjective Vorliebe, das individuelle Vergalten des Hörers sein Recht wahren; ein objektiver Maßstab der Werthschätzung wird sich dafür nicht finden lassen. Die religiösen Anschanungen Boch's sind von jenen Beethaven's so weit veeschieden, als die Richtungen ihrer musikolischen Phantasie auseinandergehn. Daß Beethoven's Werk eine größere Zahl von Hörern weit unmittelbarer erfaßt und mit sich fortreißt (? die Red.), können wir weder bezweifeln noch bedauern, ist es doch musikalisch und kirchlich aus modernem Geist geboren *). Man kann auf Beethaven übertragen, was von Shakespeare gesagt wuede, daß er nämlich überall und doch nirgends religiös ist.“

„Von Bach darf die erste Hälfte des Satzes gelten. Niemand wird ihn mit Shakespeare vergleichen, aber an den an Genie allerdings untergeardneten Miltau erinnert uns der framme Thomas-Cantor häufig. Wie Milton's Poesie direkt aus dem englischen Puritanerthum, so münder Bach's Kirchenmusik aus der großen pietistischen Bewegung des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Wart nicht im tadelnden Sinn genammen, sandern im historisch charakterisirenden. Den Zusammenhang Bach's mit dem deutschen Pietismus zu übeesehen, bedarf es wirklich eines verschleierten Auges. Man betrachte die Texte seiner Cantaten, Motetten, Passianen, und bewundere die liebevolle Versenkung, den allerdings (? v.) erklärenden, aber doch innerlichst damit zusammenstimmenden Ausdruck seiner Musik. Wir wollen den Pietismus nicht in seinen Auswüchsen, sandern in seinem Wesen gefaßt wissen. Dann werden wir das ihn charakterisirende Hereinziehen alles Gegebenen in die Innerlichkeit, und zugleich das auch fortwährende emsige Herausholen und Anschauen des Empfundenen analog in Bach's Musik wiederfinden.“

„Das ist jedenfalls etwas von der bloßen Frömmigkeit sich Unterscheidendes. Tiefe Religiösität spricht doch auch aus Brethoven's D-Messe; allein sie ist madificirt, bereichert durch tausend Bildungs-Elemente, die Beethoven in sich aufgenommen, und die er auch im kirchlichen Schaffen weit entfernt ist von sich abzuwehren. Wir brauchen übrigens, um dieses Unterschiedes inne zu werden, gar nicht den entfernten Beethaven, wir dürfen nur Bach's großen Zeitgenossen Händel herbeiziehen, dessen „Messias“ denselben Inhalt wie die Passionsmusik behondelt. Im „Messias“ nun athmet auch jeder Ton echte Frömmigkeit, dabei ist aber Alles freier, heller, muthiger. Die tröstenden, sich aufschwingenden, das Gemüth befreienden Momente finden sich bei Händel ungleich zahlreicher, und er verweilt viel länger und nachdrücklicher bei ihnen, während über der ganzen „Matthäus-Passion“ eine ergreifend tiefe, aber fast ununterbrochen düstere, nafreie (?), van der Betrachtung der eigenen Sündhaftigkeit nicht laskommende Frömmigkeit wie schwerer Trauerflor lastet *). Daß es Bach ohne ängstliche Wachsamkeit gelang, alle sinnlich-weltlichen Elemente fernzuhalten, und dennoch auf einem sa rigaros begrenzten Gebiet menschlichen Empfindens den Höeer unausgesetzt zu beschäftigen und zu erheben, ist das höchste Zeugniß für die Kraft seines Genies und seiner Empfindung.“

Weit wärmer scheribt Speidel (Bruder des Camponisten), der Musikkritiker des „Vaterland“. Er setzt Beethoven's Warte: „Bach?... Er ist kein Bach, er ist ein Meer!“ als Motto voran und sagt dann:

„Dieses Große, Uneeschöpfliche, welches Beethoven dem Sebastian Bach zuspricht, mag bei der ersten Wiener Aufführeung der Passionsmusik Manchem aufgegangen sein, welcher bis auf diesen Tag an Bach's Laebeeren muthwillig gezerrt und den weiland Leipziger Cantor bloß deshalb keinen tro enen, ungenießbaeen Schulmeister genannt hat, weil es die gute musikalische Sitte verbot. Ja, Bach ist ein gewaltiger Tonkünstler vor dem Herrn, und seiner Gegenwart widersteht Keiner, seine Brust sei denn mit deeifachem Erz gepanzert. Wie Sturm und Wetter kommt er über Dich, und hat er Dich niedergeschmettert, sa bestrickt er Dein Ohr mit süßen, unwiderstehlichen Weisen. So viel Mannheit und Kindheit liegt in seinem Wesen, dem Erhabenen in ihm steht so viel Liebliches und sa viel Anmuth zur Seite, daß man nicht weiß, was er besser kann: erschüttern oder rühren. Schon Bach's Zeitgenossen, obgleich sie ihn so selbstverständlich hinnahmen, wie die Engländer ihren Shakespeare, haben das Ungewöhnliche, mit nichts zu Vergleichende an diesem Meister richtig herausgefühlt, wie denn beispielsweise der berühmte Gesner, eine Zeit lang Bach's College an der Thomasschule, sich in seiner Begeisterung für den argelspielenden Bach nicht anders zu helfen wußte, als daß er van seinem Bach (meus Bachius nennt er ihn) aussagte, in ihm steckten viele Orpheuse und zwanzig Arione. Das Höchste, was philologische Phantosie sich träumen konnte, wurde verzwanzigfacht auf Bach übertragen. In ähnlichem Sinne, nur mit anderen Warten, speechen alle bedeutenden Männer, die nachgehends unter der Wirkung Bach'scher Musik gestanden. Wie schön ist Göthe's Ausspruch: „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz var dee Schöpfung mag zugetragen haben.“ Mozart, Beethaven, unter den Modernen Mendelssohn, Schumann, sie greifen immer nach den höchsten Wortin und Bildern, wenn sie den Namen Bach in den Mund nehmen. Man kann die Bewunderung der Besten für jenen Gewaltigen den Flachen und Einfältigen nicht genug einschärfen, damit ihnen das Vorurtheil ausge-

---

*) Ganz anders spricht Otta Gumprecht in der National-Zeitung über Beethaven's D-Messe, welche in Berlin nach der „Matthäuspassion“ (diese am Charfreitag, jene am Char-Sannabend) gegeben wurde. Nachdem er seinem Enthusiasmus über Einzelnes freien Lauf gelassen, sagt er: „Dennoch empfangen wir von dem Werk keinen ungetrübt reinen und harmanischen Eindruck, bei aller Liebe und Bewunderung regt sich in der Seele des Empfangenden etwas, wie das leise Gefühl, daß Aufgabe und Ausführung, Intention und That, das geschaute Ideal und dessen Darstellung sich nicht völlig decken. Wir haben die Empfindung, daß eine gewaltige Hand sowohl an den dogmatischen Schranken des Bekenntnisses, wie an dem innersten Gefüge des Kirchenstyls nicht blas an überlieferten Formen und Satzungen, sondern an dessen eigenster Natur mit Ungestüm rüttelt. Der Schwerpunkt ist aus dem Vacalen in das Instrumentale verlegt und damit die wahre Polyphonie, mit andern Worten die Allgegenwart des melodischen Princips geopfert; statt dessen treten Harmonie, Rhythmus und namentlich auch das Klangwesen in den Vardergrund.“

*) Die Zusammenstellung der Passionsmusik mit Händel's Messias scheint uns ganz ungehörig. Händel hat ein Oratorium, den ganzen Messias feiernd, geschrieben, ein Oratorium per ogni tempore, Bach eine Passionsmusik für den Charfreitag. Dieses allein, von allem Andern abgesehen, spricht deutlich genug für die Unzulässigkeit des Vergleichs. Die Red.

rieben werde, Bach sei die Erfindung etlicher Schulmeister und contrapunktisch versimpelten Organisten. — — — — — — —

— — Man hat den guten Picander, der den Passionstext geschrieben, immer scharf getadelt; man betrachte aber einmal den Text zu dem Eingangschor der Passion und frage sich, ob je ein Dichter einem Componisten durch sinnreichere Erfindung dankbarer in die Hände gearbeitet? Der Text gehört eben nicht zum Lesen, sondern zum Singen. — — — —

Tief aus dem Innern heraus ist Bach's Musik geboren, aber sie krystallisirt sich zu klaren, durchsichtigen Formen. Seine Werke sind nicht mystischer, als es die Musik überhaupt ist. Beethoven führt uns manchmal in tiefere Abgründe, als Bach. Dieser beherrscht und gestaltet die Form in souveräner Weise, er ist ein so großer und freier Künstler, wie der Baumeister des Kölner Domes. Wer über Bach's Unklarheit klagt, verdächtigt seine eigene Klarheit. Wir aber freuen uns, daß wieder ein unvergeßlicher Todter unter uns lebendig geworden, und gewiß, wenn die Wiener Sing-Akademie nichts gethan hätte, als uns dieses Auferstehungsfest zu bereiten, so würde sie nicht vergeblich gewirkt haben" u. s. w.

(Schluß folgt.)

## Nachrichten.

Frl. H. Sulzer hat (wie wir vorausgesagt haben; d. Red.) in Berlin von Seite der Kritik keine bessere Aufnahme gefunden als in Wien. Die Nat. Ztg. sagt: „Die Sängerin zeigte sich im Besitz eines wenigstens in der Mittellage frei ausgebenden Alt's, wie nicht unansehnlicher, musikalischer und dramatischer Routine; der Stimme fehlt indessen der Reiz und die Frische der Jugend und was schlimmer ist — Adel und geistige Bildung. Abscheulichere Tonverzerrungen sind uns bisher noch nie von der k. Bühne herab geboten worden, als aus dem Munde dieser Azucena" u. s. w.

In einem der letzten Pasdeloup'schen „Concerts populaires" in Paris wurde der erste Theil von Mendelssohn's „Elias" aufgeführt, (der erste Theil blos? Sonderbare Leute sind doch diese Franzosen!) und vom Publikum ungeachtet nicht gerade vorzüglicher Ausführung mit Enthusiasmus aufgenommen.

Eine Notiz in den „Signalen" über die Aufführung der Passionsmusik in Wien gleicht so vollständig einer andern im Wiener „Fremdenblatt" daß man nicht umhin kann in diesem Mitarbeiter der „Signale" dieselbe ausgezeichnete (?) musikalische Persönlichkeit zu erblicken, die man in dem andern eine ziemlich erbärmliche Rolle spielen sieht. „Der Eindruck, den die Aufführung hervorbrachte" (auf wen? auf das Publikum oder auf den ehrenwerthen Herrn Scribler?) „entsprach nicht den gehegten Erwartungen, die ganze Produktion hatte mehr den Charakter einer religiösen Uebung als eines musikalischen Festes" — vermuthlich hat dieses ehrenwerthe Mitglied der Literatenzunft von dieser Musik nichts verstanden, und war somit den Worten allein überliefert!

In der 2. Kammermusik-Soirée in Innsbruck kamen zur Aufführung: Das D-dur-Quartett von Mendelssohn-Bartholdy, das Clavier-Quintett in Es von Spohr und 3 Lieder für Bariton von Schumann. Das Quartett ward von Dr. Gröber, Tobias Hummel, Alliani und Dr. Frohmüller, das Quintett von denselben und dem Kapellmeister Skuhersky ausgeführt, und vom Publikum mit Applaus aufgenommen. Die Schumann'schen Lieder wurden vom Vereinsdirektor Oberfinanzrath Distler gesungen.

Ueber J. Vott's Oper Aktäa sagt die Nat.-Ztg.: „Die Musik erscheint von Anfang bis zu Ende als die Gelegenheitsarbeit einer technischgewandten, rasch und mühelos schaffenden Capellmeisterroutine. Ueberall liegt als Schablone das landläufige deutsche Lied zu Grunde, jene stereotype, von Kücken, Lindpaintner, Abt und unzähligen Anderen gepflegte Gattung, in der man in genauerer chemischer Analyse den matten, gebrochenen, süßlich anempfindelnden Nachklang der Spohr'schen und Weber'schen Weise entdeckt. Schon in ganz formeller Beziehung kommt die Tonsprache aus der knappen liedartigen Haltung nicht heraus, nirgends erweitert sie sich zu den breiten Umrissen des eigentlich dramatischen Styls. Die charakterisirende Polyphonie des Ensembles ist ihr eben so fremd als der volle Gesangsstrom der Arie und die deklamatorische Beredtsamkeit. Einzig und allein bewegt sie sich auf dem Gebiet der unbestimmt und zerflossen hin und her schwankenden melodischen Phrase. Auf Reichthum und Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens verzichtet sie gänzlich. Man könnte die einzelnen Partien unter einander vertauschen, also etwa die melodischen Bekenntnisse der Sabina den Worten Nero's unterlegen, ohne den musikalischen Ausdruck wesentlich Lügen zu strafen."

Im 4. Akademieconcert in Mannheim kam Abert's 3. Symphonie in A-dur mit Beifall zur Aufführung.

Am Palmsonntag wurde in Stuttgart Molique's „Abraham" unter Eckert's Leitung aufgeführt. Der Totaleindruck des ersten Theils soll ein weit glücklicher gewesen sein als der des zweiten.

Mangold's Oratorium „Abraham" wurde in Regensburg unter Mitwirkung von gegen 400 Personen aufgeführt.

S. Bach's Matthäuspassion kam am Charfreitag auch in Bremen unter Leitung Reinthaler's, und zwar zum zweiten Mal zur Aufführung. Den Evangelisten sang Herr Gunz aus Wien nicht ganz genügend; er hatte auch sehr mit der Erinnerung an seinen Vorgänger Herrn Schneider zu kämpfen.

Der englische, in Leipzig gebildete Componist, Herr Arthur Sullivan hat im Krystalpalast in London ein Concert gegeben und darin seine Musik zu Shakespeare's „Sturm" unter enthusiastischem Beifall zur Aufführung gebracht.

Wien.

Die Reise des Wiener Männergesangvereins nach London soll aufgegeben worden sein, weil der Unternehmer Herr Mitschel in London das Mitgehen einer 50—60 Mann starken Militär-Musikkapelle verlangt hatte, worüber der erste in gelinde Entrüstung gerieth. Männergesang und Militärmusik auf eine Linie zu stellen, welch' unerhörte infame Geringschätzung!

Unter den Nachzüglern der Saison ist der „Wiener Sängerbund" anzuführen, welcher in einem am Sonnabend nach Ostern gegebenen Concert mit einem sehr gemischten Programm an die Oeffentlichkeit trat. Kücken, Verdi und Benzano neben den gebräuchlichen Männergesängen anzuhören oder gar darüber zu referiren, kann uns nicht zugemuthet werden, selbst wenn man in die andere Wagschale klassische Musik legt.

Morgen (Sonntag) Abends gibt die Euterpe ein Concert im kl. Redoutensaal, worin u. A. Ehlert's Hafis-Ouverture und Veit's E-moll-Symphonie zur Aufführung kommen.

## Briefkasten der Redaktion.

C. P. in M. Wir sind ebenso erstaunt wie Sie. Sehen sie einmal die Jahreszahl im Briefe nach, vielleicht giebt es hier Kallabiana zu belachen!

### Berichtigung.

In der vorigen Nummer Seite 131, Spalte 1, Zeile 15 ist statt „ausführende" ausfüllende zu lesen. — Seite 135, Spalte 1, Zeile 8 und 9 von unten hat das in Parenthese stehende Wort „vertreten" zu entfallen.

Druck von Friedrich Förster & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 19. Wien, 10. Mai 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Das Sympathische und das Interessante.

Von Dr. August Kahlert.

Kunstausdrücke sind eben so wie die Ausdrücke der Umgangssprache der Mode unterworfen, erscheinen und verschwinden im täglichen Gebrauche, oder verändern ihre Bedeutung so sehr, daß man, sobald man ihnen in der älteren Literatur begegnet, genöthigt ist anzunehmen, jene Schriftsteller hätten sie in anderem als dem heut üblichen Sinne gebraucht. Hiervon wird die Tonkunst nicht weniger als ihre Schwester betroffen, eine Wahrnehmung, die uns auffordert, zwei in musikalischen Erörterungen häufig gehörte Ausdrücke näher zu beleuchten.

Die Aufführung einer neuen Symphonie ist beendigt, die Hörer strömen aus dem Saale, indem sie ihr Herz von dem erhaltenen Eindruck in den verschiedensten Aeußerungen befreien. Hier heißt es z. B.: „Das Andante ist ganz vortrefflich ausgearbeitet.“ — „„Meinen Sie? was mich betrifft, mir war es nicht sympathisch.““ Dort geht man mit dem Scherzo sehr streng um, „nicht ein einziger neuer Gedanke ist in dem Satze“ — „„aber, Sie werden zugeben müssen, daß das Trio nebst der Rückbewegung zur Tonika ungemein interessant instrumentirt ist.““ — Was mögen sich die Sprecher bei diesen Worten gedacht haben? Es wird sich ergeben, sobald wir die beiden fremdländischen Ausdrücke einzeln untersuchen, daß sie zu einander in bestimmtem Verhältnisse stehen, wenn sie auch häufig verwechselt werden.

Das uralte griechische Wort: Sympathie wird durch Mitleid nur unvollständig übersetzt, denn es umfaßt ebensowohl die Mitfreude. Zwar Jean Paul behauptet, daß zum Mitleiden nur ein Mensch, zur Mitfreude aber ein Engel gehöre, doch ist er von seinem paradoxen Satz schwerlich selbst überzeugt gewesen, hat vielmehr wohl gewußt, daß der echte Mensch bei dem Anblick von fremden Freuden und Leiden selbst Freud und Leid empfinde. In der Sympathie ist eine ganze Scala des Mitgefühls, deren Stufen nur durch die feinsten Nuancen unterschieden sind, enthalten. Aerztliche Schriftsteller (die seltsamer Weise von sympathetischen Kuren reden, während es ihnen doch nicht einfällt homöopathetisch oder hydropathetisch u. s. w. zu sagen), übersetzen das griechische Wort deutsch durch „Mitleidenheit,“ was den ganz allgemeinen Zustand ohne Unterscheidung der Art des Leidens bezeichnen soll. Wo es sich um einen Einzelfall handelt, wird dieser Zustand immer ein besonderes Gepräge annehmen, und dann als: Mitleidenschaft erscheinen. Die Macht der Leidenschaft wirkt auf Andere überwältigend, ist ein erhöhter Zustand, der auch den Zustand des Mitmenschen erhebt, und macht sich in künstlerischen Dingen nicht weniger geltend als in sittlichen, wobei nur beispielsweise hier an den Sänger Timotheus in Händel's Alexanderfest erinnert werden soll. Der Musik ist zu allen Zeiten die Macht, Leidenschaften zu entzünden, zugestanden worden, und zwar in höherem Grade als irgend einer andern Kunst; indessen nicht nur die Macht zu entzünden, sondern auch die zu besänftigen, zu heilen, wodurch sie einen Platz in der Reihe der Heilmittel erworben hat. Man denke nur an König Saul und David, Philipp von Spanien und Carlo Broschi u. s. w.

Was wollte nun der oben erwähnte Concertgänger mit den Worten: „Dieses Andante ist mir nicht sympathisch?“ Gewiß wollte er nur sagen: „Dieses Musikstück ging mir nicht zu Herzen, es hat mein Gemüth nicht berührt, hat mich kalt gelassen.“ Er fühlt sich nicht erhoben, nicht einmal erregt, — was er doch von der Tonkunst überhaupt fordern zu dürfen glaubt. Das Recht, auf seine eigene Weise zu empfinden, nimmt er für sich in Anspruch, und gehört nicht zu denen, für welche Goethe in Wilhelm Meisters Lehrjahren den unübertrefflichen Namen: „Anempfinder“ erfunden hat, denn ihm dünkt es thöricht, sich zu irgend einem Enthusiasmus zu zwingen, kurz, sich selbst und Andere zu belügen. Auf der inneren persönlichen Freiheit beruht die ganze heilige Bedeutung der Kunst, die dem Menschen gegeben ist, um ihn von dem Drucke irdischer Sorge zu befreien.

Hiernach könnte das Sympathische in einem Lichte erscheinen, als solle es eben nur den sogenannt subjektiven Geschmack bedeuten, woran die alten Hellenen, die ihrem Worte einen weit tieferen Sinn unterlegen, nicht gedacht haben. Die Schüler des Platon verstehen in ihren unerschöpflichen Dialogen, worin sie es oft anwenden, darunter nichts Andres als das göttliche Geheimniß der Schönheit überhaupt, durch dessen Wahrnehmung die menschliche Seele erinnert wird an ihren früheren, höheren und im Alltagsleben vergessenen Zustand. Das Schöne, das der Künstler hervorbringt, reißt den einzelnen Menschen aus seinem speziellen Sorgenmeere empor, weil es von allgemein menschlicher Bedeutung ist. Das Herz vernimmt eine verwandte, aber seit lange nicht gehörte Sprache, und dies galt ebensowohl einst von den alten Marmorbildern, als heute von einem tief und lebendig empfundenen Tonstück. Wenn ein solches vom Zuhörer als „sympathisch“ gelobt wird, da hat es in seiner Brust jenen göttlichen Funken geweckt. Den Begriff des Schönen in seine einzelnen Merkmale zu zerlegen, wie oft ist dies in scharfsinniger Weise versucht worden! aber nach der Summe aller Merkmale blieb jedesmal ein kleiner Rest übrig — etwas Unbegreifliches, welchem die Aesthetik doch das Recht verdankt, noch fortzuleben, während sie sonst von anderen Wissenschaften, von Logik und Mathematik, längst als überflüssig auf die Seite geschoben worden wäre. Richter über den unbegreiflichen Zug des Herzens zu manchen Melodien, welche Jahrhunderte überlebt haben, weil sie, wie man annehmen muß, aus dem Herzen stammen, ist nie der Verstand, sondern nur das durch Affektation noch unentweihte, unverdorbene Gefühl.

Indem wir jetzt von dem griechischen zu dem französischen,

im Deutschen längst unentbehrlich gewordenen Ausdruck übergehen, treten wir in einen ganz andern Kreis von Empfindungen. „Interessant" heißen ja die allerverschiedensten, oft ganz prosaischen Erlebnisse; für den Einen ist es ein Beethoven'sches Quartett, für den Zweiten eine Partie L'Hombre, für den Dritten ein politisches Gespräch, für den Vierten jede, auch die unerheblichste Neuigkeit, für den Fünften Nichts, gar nichts mehr, — in allen Fällen handelt sich's um die Fähigkeit eines Dinges, Aufmerksamkeit zu wecken, zu erobern, zu fesseln. Freilich wird die Aufmerksamkeit erweckt, wenn der ganze Mensch durch etwas in Anspruch genommen, wenn er in Affekt versetzt wird, aber an sich ist sie leidenschaftslos, kühl; der Verstand wird beschäftigt, nicht das Gefühl. Mit dem Schicksal Shakespeare'scher Charaktere können wir sympathisiren, aber das Intriguenspiel eines Scribe'schen Stück's kann uns nur interessiren, etwa wie eine Partie Schach. Auch auf die Tonkunst ist dies anwendbar, und das gegenseitige Verhältniß jener beiden Ausdrücke in ästhetischen Dingen überhaupt durch jenes Beispiel erläutert.

Wie sich die Musik zu Gemüth und Geist verhalte, das ist eine Frage, die bisweilen voreilig genug zum Nachtheil des letzteren beantwortet wird. Zugestanden, daß die Welt des Gemüths es ist, worin die Musik ihre wahre Herrschaft ausübt, zugestanden, daß die Töne zwar Gefühle, nicht aber Begriffe überliefern, auch an Geistesnahrung wird aus dieser Kunst Derjenige einen Schatz erheben, der in diese selbstthätig, selbstdenkend eingedrungen ist. Der Kreis der Erscheinungen, mit welchen wir sympathisiren, kann immer nur ein beschränkter sein, weil Niemand aus seiner Persönlichkeit (oder, sprichwörtlich zu reden, aus seiner Haut) heraus kann, aber der Kreis derjenigen, wofür wir uns interessiren können, ist ein sehr ausgedehnter, weil die Elasticität des Geistes, oder seine Fähigkeit sich Gegenstände zu unterwerfen, eine unendliche genannt werden muß. Wir besitzen Tonmeister, deren Werke voll Sonnenklarheit und idealer Schönheit uns stets auf's Neue ergreifen und entzücken, und daneben andere, die uns stets einladen, uns auf's Neue mit ihnen zu beschäftigen, und darnach zu streben, des in ihnen niedergelegten Geistesreichthums mehr und mehr Herr zu werden, mehr und mehr zu entdecken. Jene wirken unmittelbarer auf uns als diese, die uns einige Anstrengung zumuthen.

Von so edler Art ist das musikalische Interesse leider nur selten, meistens ist es rein sinnlicher Art, begierig nach Neuem und wieder Neuem. Der Sinn des Salomon'schen Spruch's: „Nichts Neues unter der Sonne", daß nämlich alles Neue immer seine Voraussetzung an etwas Altem habe, woraus es hervorgegangen sei, bleibt unbeachtet, das Neue soll aus den Wolken fallen. Viele Componisten hoffen dagegen, auf Erfahrung gestützt, durch Scharfsinn neue melodische und harmonische Tonverbindungen aufzuspüren, verirren sich vom frischen Born der Natur in das Gestrüpp der Spekulation, und erreichen gerade um so weniger, je mehr sie sich anstrengten, interessant zu sein. Um Dieses zu erreichen, zeigen sich in den Werken der großen Meister zwei Mittel besonders wirksam: Ueberraschung und Spannung. Was die Väter überrascht hat, will's bei den Söhnen nicht mehr thun. In Beethoven's zweiter Symphonie (Scherzo, zweiter Theil) folgt gleich nach einem leeren Fis bekanntlich krachend der A-dur-Dreiklang, der nach D zurückführt; in einer Zeitschrift von 1805 wird dies stark getadelt, und bemerkt, mehre Zuhörer seien bei dieser Stelle auf's Heftigste erschrocken; jetzt ist dies kaum mehr zu befürchten, nachdem hundert Nachahmer den Effekt benutzt haben. An Mitteln zur Spannung ist Beethoven unerschöpflich (vom tiefen As, welches die Vorbereitung beginnt zum Triumphmarsch in der C-moll-Symphonie, durch wie viele Beispiele bis zur leeren, ahnungsvollen Quinte am Anfang der neunten läßt sich dies darthun!), aber bereits früher zeigte sich daran reich Cherubini, der den dramatischen Zweck die Mittel der Tonkunst so dienstbar zu machen wußte.

Wir gelangen hier zu dem Punkte, wo die Wege des Drama's und der Lyrik sich scheiden, den sogar jeder erfahrne Theaterdirektor im Auge behält, sobald er einen neuen Tenoristen zu engagiren hat. Das Beispiel Cherubini's leitet auf den dramatischen Beruf der Franzosen, schon anerkannt durch Gluck und auch durch Mozart, der zu dem berühmten Arzte Peter Franck sagte: „In dramatischer Hinsicht sei aus französischen, in Gesangssachen aus italienischen Partituren am Meisten zu lernen", obgleich er in einem Brief an seinen Vater ausdrücklich hervorhebt, daß für Gesang die deutsche Sprache immer noch viel geeigneter sei, als die französische. Jeder Kenner der französischen Zustände weiß, daß daselbst kein Kunstwerk einen schlimmeren Stand hat, als das langweilige. Wenn es keine große Aufregung der Nerven hervorbringt, soll es wenigstens den Verstand beschäftigen, je feiner und je dauernder, desto besser. Die dort seit hundert Jahren blühende komische Oper liefert eine zahllose Menge von Beispielen dafür, daß eine ganz eigenthümliche Mischung von Geist und Gefühl (die Worte: esprit und sentiment sind eigentlich unübersetzbar) dasjenige ausmacht, was das Wort „interessant" bezeichnen soll. Es sei erlaubt, nur ein kleines Beispiel aus den Opern von Auber, worin sich mitten unter Quadrillen und Walzern so viele Züge musikalischer Feinheit und Grazie finden, anzuführen. In der Oper: „Die Gesandtin" stattet ein Opernsänger einer vornehmen Dame seinen Besuch ab, um sie zu seinem Benefiz einzuladen, und erkennt in ihr eine ehemalige Kunstcollegin. Verlegenheit weicht schnell alter wieder erwachender Neigung, nach dem Schluß des Duett's trennen sich Beide unter einem Nachspiele des Orchesters, das ungefähr folgendermaßen lautet: Ein Orgelpunkt auf A. Die Oberstimmen bewegen sich in sehr langsamen Noten betrübt abwärts:

a. g. f. d. cis.<br>cis. c. a. h. e.<br>A.

Als die Partitur nach Deutschland kam, korrigirte ein (jetzt längst verstorbener) Kapellmeister das c in der zweiten Stimme in cis mit Auflösung d, wodurch der ganze Satz zur größten Trivialität herabsank, ein späterer schrieb daneben „c ist recht" und rettete Auber's Ehre, denn die zugleich peinliche und betrübte Situation wird eben durch diese Note angedeutet. Auf solche Züge paßt das Wort: interessant.

Manches große Werk eines älteren Tonmeisters wird mit dem Urtheile abgefertigt, „es sei nur noch historisch interessant, was doch nur sagen will, „es könne heut nicht mehr Gefallen erregen, denn es habe allein für die Wissenschaft Werth. Ein Gleichniß des alten Rochlitz (in dessen Aufsatz über den Geschmack an Seb. Bach's Claviersachen) „es sei leichter, Kartoffeln als Diamanten zu graben," behält gleichwohl seinen guten Sinn. Die alten Meister belohnen uns oft für den ihrer harten Schale zugewendeten Fleiß durch den herrlichsten Kern, durch den edelsten Kunstgenuß, welchen man nicht verwechseln darf mit der Freude des Gelehrten über ein glücklich gelöstes wissenschaftliches Problem. Kann doch die heutige musikalische Bildung das geschichtliche Element nicht entbehren, weil das Zeitalter des naiven Genusses von einem zum Reflectiren, Vergleichen und Urtheilen geneigten Zeitalter abgelöst worden ist. Hierdurch hat der Kunstgenuß auch bei dem Unbefangensten der Zuhörer andere Beschaffenheit erhalten, was sich recht deutlich an dem Verlauf des Bachstudiums seit dreißig Jahren zeigt. Viele, die bei die Matthäuspassion durch die von Zelter und Mendelssohn veranstaltete Aufführung kennen lernten (März 1829), fanden damals noch nichts Anderes darin, als eine literarische Merkwürdigkeit, und nannten den einleitenden Doppelchor mit dem Cantus firmus ein dunkles Tongewühl, weil ihr sonst gut musikalisches Ohr an polyphone Sachen noch gar nicht gewöhnt war. Der von Mendelssohn's

Begeisterung ergriffene Freundeskreis war noch klein, breitete sich aber langsam in Deutschland und über dessen Grenzen aus, der Sinn für den Bach'schen Styl erwachte aus langem Schlafe und ließ Suiten, Präludien u. s. w. in neuem Lichte erscheinen, die aus dem Zeitalter der Perücken herstammenden musikalischen Formen wurden lebendig, und erschienen ganz und gar nicht mehr veraltet, — bekannte Thatsachen, wodurch aber bestätigt wird, daß es auch Nahrung des Herzens giebt, die sich nur durch Arbeit des Geistes erwerben läßt.

Fassen wir unsere Ergebnisse in Kürze zusammen: man sympathisirt mit einem Componisten, dessen Tonstück das Gefühl bewegt, oder, nach gewöhnlichem Sprachgebrauch, das Gemüth ergreift; man interessirt sich für ein anderes Tonstück, weil es den Geist beschäftigt, und ihn nöthigt, selbst thätig zu sein. Doch sagt uns längst der Dichter Fr. Rückert: „Dame Gefühl und Ritter Verstand, gingen zusammen durch das Land u. s. w., und erinnert uns daran, daß in einem Kunstwerke von echter Art sämmtliche Seelenkräfte des Urhebers, nicht etwa nur eine einzige, ihren Ausdruck fanden. Die Mischung ist freilich eine tausendfältige und gestattet einem Jeden, sich an diejenige Seite zu halten, die ihm gerade am Meisten zusagt, weshalb Urtheile des subjektiven Gepräges niemals entbehren können. Objektives Urtheil wird immer nur durch die unbestechliche Gerechtigkeit der Geschichte zu Stande kommen. Zur Verdeutlichung des Unterschieds zwischen den beiden Begriffen kann es vielleicht dienen, wenn das Gegentheil eines jeden von beiden herbeigezogen wird. Das Gegentheil des Interessanten ist leicht gefunden; alltäglich, ermüdend, abspannend, und wie die Bezeichnungen alle heißen, sind immer noch nicht so schlimm als das Gegentheil des Sympathischen. Dies ist Widerwille, Eckel, oder, wie es bereits die Griechen nannten: Antipathie, und führt, sobald es sich um künstlerische, nicht blos um sittliche Dinge handelt, auf die Lehre vom Häßlichen. Wie es sich damit in der Tonkunst verhalte, ist in einem Aufsatz erörtert worden, der im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift steht, und auf welchen zu verweisen schließlich gestattet sei.

## Recensionen.

**Woldemar Bargiel.** Ouvertüre zu Medea für großes Orchester op. 22. Partitur, Orchesterstimmen und 4händiger Clavierauszug vom Componisten. *) Breslau, Leuckart.

S. B. Die Forderungen, die man, verwöhnt durch die großartigen und reichen Schöpfungen der Meister, an ein modernes Instrumentalwerk stellt, sind so vielfacher Art, daß es immer noch leichter ist dieselben aus jenen zu abstrahiren und in übersichtlicher Weise zusammenzustellen, als ein Werk zu schaffen, das sie erfüllt. Der talentvolle Componist, der durch seine Phantasie und durch seine Kenntnisse wenigstens die Mehrzahl jener Anforderungen, und fehlte selbst die letzte ausschlaggebende, zu befriedigen vermag, darf daher die achtungsvollste Behandlung von Seite der Kritik erwarten, die sich überhaupt der Bescheidenheit nur dann entschlagen sollte, wenn eine Kunstleistung total verfehlt ist, sich aber selbst den Anschein giebt, oder von Andern in's Licht gestellt wird, als läge eine große That und eine preisenswerthe Entwicklungsphase der Kunst vor.

Unter jenen „vielfachen Forderungen" steht natürlich für uns, wenn wir so sagen dürfen, die gesunde Körperbildung voran. Mißgestalten, verkrüppelte oder verkommene Gebilde dürfen nicht den Namen Kunst usurpiren. Selbst die Eigenthümlichkeit, ein so wichtiges Erforderniß sie ist, darf nicht über eine gewisse Grenze hinausgehen, nicht den Boden des Ebenmaßes und des Wohllauts verlassen; und je näher, etwa um der Charakteristik willen, an die Grenze des Wohllauts vorgegangen, je härter sie gestreift wird, desto nothwendiger ist das strengste Ebenmaß nach anderer Seite hin, nämlich nach Seite des rhythmisch-periodischen Baues und der modulatorischen Anordnung. — Erst wenn das Kunstwerk solchen Ansprüchen genügt, erst dann fragen wir nach seiner geistigen Physiognomie, nach dem, was es ausdrückt und ob es dasselbe entsprechend ausdrückt, dann nach seiner Stellung zur Kunst im großen Ganzen. Die Schwierigkeit für die Kritik liegt aber immer darin, daß gerade bei jenen Kunstwerken, an die sie die Hände legen darf um erst zu sehen was an der Sache ist (denn bei dem vollkommenen Kunstwerk wirkt Alles so gleichmäßig und gleichzeitig, daß man an ein Untersuchen nur geht, um sich die Wirkung zu erklären und Regeln abzuleiten), selten die absolute Nichterfüllung gewisser Erfordernisse, sondern vielmehr blos ein nicht genügender Grad der Erfüllung vorliegt, der Punkt aber, wo gleichsam das Eine aufhört und das Andere anfängt, sehr schwer zu bezeichnen ist. Um eine Linie darüber gegangen, und man hat entweder dem Kunstwerk oder der Kunstwahrheit in's Gesicht geschlagen.

Zu solchen Werken, wo dieses Verfahren gleich schwierig wie streng geboten erscheint, gehört wohl ohne Frage Bargiel's Medea-Ouvertüre, deren Partitur vor uns liegt, und die wir auch aus dem 4händigen Arrangement uns lebendig zu machen gesucht haben so gut es auf diese Weise geht, — denn die wirkliche orchestrale Ausführung giebt eigentlich über den Totaleindruck als solchen doch den einzigen ganz verläßlichen Anhaltspunkt. — Mehr wie irgend einem der uns bisher bekannt gewordenen Bargiel'schen Werke können wir diesem jene „gesunde Bildung" nachrühmen, namentlich in modulatorischer und periodischer Hinsicht. Gezwungenes und Unnatürliches finden wir nirgends, es hat Alles natürlichen Fluß und Fortgang. Die größeren wie die kleineren Theile und Glieder decken sich gegenseitig, d. h. sie stehen zu einander in richtigem architektonischen Verhältniß, welches auf Symmetrie beruht, in der Musik speciel auf der Analogie der melodisch-rhythmischen Perioden. Ferner finden wir reinen Wohllaut durch das Ganze (obwohl gerade der erste und ihm entsprechend der fünfte Takt eine für den ersten Moment sehr starke Dissonanz enthalten, auf die wir noch zurückkommen). Als Beleg für jene architektonische Symmetrie folge hier ein Ueberblick der rhythmisch-thematischen Anordnung:
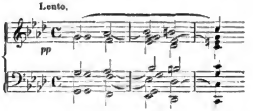
Einleitung. Ein Satz von 4 Takten, in anderer Harmonie wiederholt. 4 Takte aus dem ersten Motiv gebildet, mit einer Erweiterung von 2 Takten; hierauf 16 Takte allmäliger, verschwommen gehaltener Uebergangstakte zum Allegro (F-moll $^{2}/_{2}$). Das Thema hier, wie beinahe die ganze Ouvertüre in der Kettenperiode gebildet (Vergl. Jahrgang II, Seite 337), 8 Takte, von 4 zu 4 sich ähnlich; dann 8 Takte gleichsam zweiter Theil, aus dem Motiv des fünften Themataktes gebildet. Wiederholung des Thema in verstärkter Instrumentirung mit anderem Ausgang 8 Takte, dann Fortesätze, Fortführungen durch das Themamotiv u. s. w.: 4 mal 8 Takte, zuletzt mit einer Erweiterung von zwei Takten; — dann in C-moll ein neues (Forte-) Motiv von 4 Takten zweimal in anderer Weise wiederholt, dann eine weichere Gesangsmelodie von 4 Takten, in anderer Tonart wiederholt und 8 Takte Fortführung zum Schluß derselben; dann noch 8 Takte förmlicher Schluß des ersten Theils in As-dur (der aber vielleicht eine Verlängerung um einige Takte vertragen hätte; wir hätten das As noch zwei Takte ausklingen lassen, bevor die Hörner mit dem scharfen D einsetzen). Dann Durchführungssätze, zuerst zwischen zwei- und viertaktigen Sätzen schwankend, dann regelmäßige Gruppen von 4 Takten (zusammen 52 Takte), dann ein Dominanten-Orgelpunkt von 8 Takten auf G, und ein anderer auf C 23 Takte und nun die Reprise des Themas. — Es wird genügen den periodischen Gang bis hieher anzuführen; das Uebrige verhält sich ganz ähnlich.

Wichtiger als die bloß äußerliche periodische Symmetrie ist
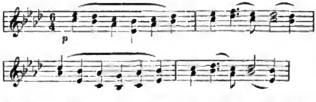
*) In der kritischen Revüe von Nr. 14 dieses Jahrgangs von v. Br. bereits kurz angezeigt.

die Stetigkeit der thematischen Entwicklung, die wir übrigens gleich mit angedeutet haben. Es ist Alles gehörig ausgeführt, das neu Eintretende gut vorbereitet (mit Ausnahme jenes Beginns des 2. Theils), und nirgend ist ein Sprung oder eine Lücke in der logischen Entwickung zu spüren.

Was den Wohlklang betrifft, so haben wir mit Vergnügen zu constatiren, daß ungeachtet des unheimlich düsteren Charakters, der, ohnehin ein auffallender Zug der Bargiel'schen Muse, hier ganz entsprechend ist, dennoch durch das Ganze eine prächtige Reinheit des Satzes herrscht, wenigstens eine solche, wie man sie heut zu Tage, wo man durch Beethoven und Schumann gewisse Dinge zu ertragen gelernt hat, fordern darf. Der erste Takt verspricht sie freilich (wie schon bemerkt) nicht, denn Bargiel hat hier Durchgänge gewagt, die in raschem Tempo ohne allen Anstand passiren, in einem Lento aber und in halben Noten hart an der Grenze des Erträglichen stehen. Während nämlich Fagotte und 1. Clarinette das große, kleine und eingestrichene g aushalten, gehen Violinen und Viola langsam von g durch as nach b, und die Bässe sammt der zweiten Clarinette von g durch f nach es, so daß man zwei Viertel lang f, g und as zugleich hört, noch dazu im Secundverhältniß und in zwei Oktaven :




Dergleichen wird wohl Jedem im ersten Augenblick ein wenig die Ohren kitzeln. Aber die Sache ist an sich richtig, löst sich ganz entsprechend auf, und wird wahrscheinlich in Folge der Klangverschiedenheit der Instrumente im Orchester nicht so arg klingen als man im ersten Augenblick meint. Eine weitere eigenthümliche Stelle, ebenfalls auf einen Terzorgelpunkt (eine neuere, wenn wir nicht irren Schumann'sche Erfindung) gebaut, findet sich Seite 21 der Partitur. Flöten und Clarinetten bringen in Octaven folgenden Gang :
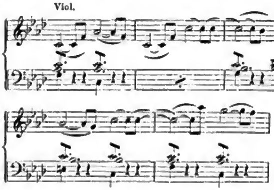



Dabei halten Hörner die Octave Es und die Contrabässe klopfen die vorher mit Pathos auftretende rhythmische Figur



jetzt auf C. Sonderbar klingt das; aber auch dergleichen gewöhnt man, und überdies ist die Sache hier sehr rechtzeitig angewendet; derselbe Gang sauste erst in C-moll fortissimo durch das Orchester, wobei Pauken, Trompeten und Hörner auf g blieben, dann zieht sich dieselbe Stelle in's piano zurück dieselbe Tonart beibehaltend, worauf endlich jenes As-dur folgt. Jedenfalls ein trefflicher Einfall! Diese beiden Stellen sind aber das Gewagteste und Auffallendste in dem ganzen Opus, das Uebrige ist so natürlich und einfach, daß ohne Zweifel die Anhänger der „neudeutschen Partei" jammern werden über Mangel an Neuheit. Wir aber freuen uns herzlich des abermaligen Beweises, daß ein neues und schönes Werk ohne erzwungene und unschöne Toncombinationen möglich wurde, blos durch die im Ganzen eigenthümliche Natur eines begabten Musikers, der endlich auch einmal zu schöner Plastik des Baues sich hindurchgearbeitet hat.

Prüfen wir nun die Erfindung und die Verwerthung der Themen.

Die Introduction hat keinen selbständigen förmlich thematischen Stoff, der ihr auch erlassen werden kann, da sie nur 30 Takte zählt. Dagegen hebt das Allegro mit einem sehr glücklich erfundenen Thema an, das einen scharf ausgeprägten Charakter hat und sich sogleich unserer Sympathie bemächtigt :
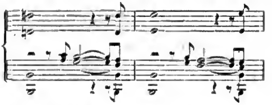



u. s. w.

Nobel, anmuthig, romantisch und sinnig geben sich diese Töne, die man immer lieber gewinnt, je öfter man sie sich vorhält. Das Folgende besteht, wie schon oben bemerkt, aus thematischen Entwicklungen und Wiederholungen. Jene halten namentlich das Motiv

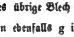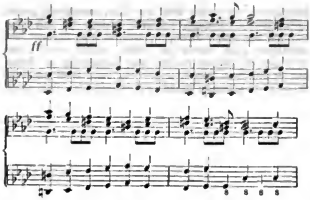


fest, ohne es jedoch vorläufig zu einem Culminationspunkt zu führen. Später gesellt sich ein rhythmischer Gegensatz dazu



und läuft diese Stelle in verminderte Septimenakkorde aus, welche fortissimo vom Orchester angeschlagen und von den Violinen mit harmonischen Achtelgängen von oben herab gleichsam durchsägt werden. Dann nehmen die Bässe das rhythmische Motiv des Themas auf, wozu zum ersten Mal die Violinen das Motiv




bringen, welches später dominirt und die Harmonie nach C-moll geleitet. Hier tritt nun, wie von einem wüthenden Orkan gepeitscht, folgendes auf, was man sich fortissimo und so instrumentirt zu denken hat: die ersten Violinen in der dreigestrichenen Octave die Melodie, die zweiten Violinen eine Octave tiefer, die Viola die Terzen dazu, Holzbläser denselben Gang in ihren entsprechenden Lagen in Terzen und Sexten durch drei Oktaven, alles hochliegend; Bässe, Celli, Fagotte und 3 Posaunen in der Gegenbewegung, alles übrige Blech im Rhythmus  g schmetternd, die Pauken ebenfalls g in Viertelnoten.



Nach diesen vier Takten senkt sich die Hauptmelodie in die Tiefe, piano und legato von zweiten Violinen und Violen, dann Fagotten dumpf grollend wiederholt, wozu die Oboen jenen punktirten Rhythmus oben drüber hinlegen; dann jener schon oben mitgetheilte Orgelpunkt auf c, und nun hebt eine gezogene Melodie an, zuerst von Cello's, Violen und Baßposaune, dann von Cellos ersten Violinen und Altposaune gebracht, mit obendrüber gelegter, wiegender Begleitung der höheren Holzbläser. Wir notiren bloß Melodie und Baß:
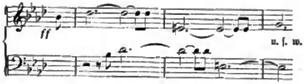


u. s. w.

In der Weiterführung gesellen sich dann noch Flöten, Oboen und Clarinetten in Terzen dazu. — Zur Durchführung im zweiten Theil dient vorerst folgende Figur



u. s. w.
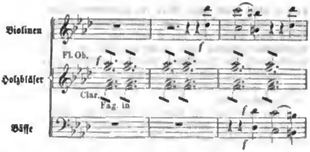
welche sich dann mit dem in der Oboe auftauchenden Hauptthema vereinigt, oder vielmehr als ihr Gegensatz auftritt. Alles dies in verhaltenem piano und crescendo, während im darauf folgenden forte das Motiv aus dem Thema



u. s. w.

canonisch in Oberstimmen und Bässen verwerthet wird. Zu dem später auftretenden Orgelpunkt auf g dient eine Sequenz mit einschneidenden Dissonanzen und mit einer in Hörnern und Fagotten aufsteigenden Viertelfigur, die dann auf c sich aller Stimmen bemächtigt. Von da ab senkt sich die Sache allmälig zur Tonika F-moll herab, in welcher Tonart das Thema und der Seitensatz sich wiederholen, bis nach dem verminderten Septimenakkord h d f as ein kurzes Andante ₵ als Nachklang des Seitensatzes von Holzbläsern und Hörnern auf dem Quartsextakkord c f a eintritt, nach welchem durch scharfes Geschnatter aller Holzbläser mit canonischen Weherufen der Streicher (siehe das folgende Notenbeisp.) der Schluß herbeigeführt wird, der in wuchtiger Weise in F-moll erfolgt.

Im Ganzen kann man aus dem Mitgetheilten wohl entnehmen, daß hier wirkliche echte Erfindung vorliegt, und daß der Componist mit weiser Oekonomie und künstlerischer Consequenz gearbeitet hat. Auch ist es nur zu billigen, daß gerade das Haupt-




thema melodisch am entschiedensten in den Vordergrund tritt, denn jene Methode, blos im Seitensatz Singendes zu bieten, ist nicht unter allen Umständen gut zu heißen.

Eines dürfte vielleicht im Ganzen am schwächsten bestellt sein: die Contrapunktik. Bedenkt man, wie reich Beethoven und auch noch Mendelssohn und Schumann an flüßigem Figurenwerk immer erscheinen, welches arabeskenhaft die Hauptmelodien hebt und trägt, und wie jetzt allmälig Alles immer mehr homophon wird, die Instrumente mehr zur Färbung als zu innerem Reichthum benützt werden, so entsteht die Befürchtung, daß die so hochgestandene Tonsetzkunst dem Schicksal unterliegen werde, welches die Baukunst getroffen hat, daß sie, zugleich in eine Masse individueller Style zersplitternd, an Kraft und Reichthum der Gestaltungen einbüßen, daß namentlich in dem Bestreben das Einzelne einer Idee dienstbar zu machen zu weit gegangen, und eben das Einzelne nicht mehr reich genug behandelt werde. Inwiefern diese Befüchtung auch an Bargiel's Ouvertüre sich erhärten möchte, getrauen wir uns vorläufig noch nicht mit Entschiedenheit zu sagen. Gewiß ist jedoch, daß sie im Vergleich mit allem was wir in der letzten Zeit an Orchesterwerken von jüngeren Tonsetzern gehört oder gesehen haben, entschieden eine der reichsten und künstlerisch vollendetsten Arbeiten genannt werden kann, während sie eben nur in der Zusammenstellung mit den bedeutendsten Meisterwerken der Instrumentalmusik in obiger Hinsicht als minder reichhaltig und als minder genial erscheinen dürfte. Dafür bietet sie den Reiz eines neuen Inhalts, der Schilderung eines noch wenig behandelten Gegenstandes.

Und somit gelangen wir zur letzten Frage. Die Ouvertüre führt den Titel: „Zu Medea." Daß sie diesem Stoff entspricht, wird der Leser schon aus den mitgetheilten Themen u. s. w. entnommen haben. In der Einleitung glauben wir „Kolchis' düst're Mährchenwelt" zu ahnen. Das Thema des Allegro klingt so, daß das Bild Medeens —

„Nichts zauberhaft an ihr, als ihre Schönheit"

— — — — — — — — — —

„Scheinst du so schön und bist so arg, zugleich
So liebenswürdig und so hassenswerth"

vor uns ersteht. In jenem furiosen Viertelgang (siehe d. 7. Notenbeisp.) glauben wir sie rasen zu sehen in ihrer wilden Leidenschaft und ihrer getäuschten Liebe; im Schlußsatz, wo die Holzbläser das f as in Achteln schmettern, hören wir das höhnische Gelächter, mit dem sie den Mord ihrer Nebenbuhlerin Kreusa und ihrer eigenen Kinder begleitet. — Daß jedoch alle diese schauerlichen Gegenstände der musikalischen Schilderung innerhalb der Grenzen des Schönen dargestellt sind, dürfen wir dreist behaupten. Wir werden nicht musikalisch gemartert, wie Andere thun zu müssen glauben. In dem Ganzen herrscht vielmehr das ausgleichende Princip der Nothwendigkeit, der ewigen Gerechtigkeit und Schönheit.

## Arthur Schopenhauer über Musik.

Es wird für unsere Leser nicht ohne Interesse sein, die Ansichten kennen zu lernen, welche der in Frankfurt am Main verstorbene, so viel besprochene Philosoph, Arthur Schopen-

*hauer* über Musik hegte. Was ein bedeutender Mann denkt, ist immer von Werth, wäre ihm selbst manchmal das eigentliche Wesen einer Sache eben nur so weit klar geworden, als es durch Speculation geschehen kann, welche natürlich nie im Stande ist, die Kenntniß des specifischen Mediums vollständig zu ersetzen oder unnöthig zu machen. In wieweit diese beschränkende Bemerkung auf Schopenhauer paßt, dies zu beurtheilen überlassen wir dem denkenden Leser.

Wir entnehmen die folgenden aphoristischen Sätze dem von Dr. J. Frauenstädt herausgegebenen Auszug: „Arthur Schopenhauer. Lichtstrahlen aus seinen Werken." Leipz. Brockhaus 1862.

---

Die Musik spricht nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst aus. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne oder bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübniß, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie in dieser abgezogenen Quintessenz vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesangs mit Worten und endlich der Oper, — welche eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollten, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat.

---

Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual. Im gleichen ist der ihr wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist, und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon Alles abhängt.

---

Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgend wo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt, und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar. Der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist in einem Componisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden. Sogar bei der Erklärung dieser wunderbaren Kunst zeigt der Begriff seine Dürftigkeit und seine Schranken.

---

Die Musik ist die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht. Daher wird sie in allen Ländern und durch alle Jahrhunderte, mit großem Ernst und Eifer, unaufhörlich geredet, und macht eine bedeutsame, vielsagende Melodie gar bald ihren Weg um das ganze Erdenrund; während eine sinnarme und nichtssagende gleich verhallt und erstirbt; welches beweiset, daß der Inhalt der Melodie ein sehr wohl verständlicher ist. Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den *Willen* sind, darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe *unmittelbar* nichts zu sagen hat und es ein Mißbrauch ist, wenn man ihr dies zumuthet, wie in aller *malenden* Musik geschieht, welche daher, ein für alle Mal, verwerflich ist . . . . Denn ein Anderes ist Ausdruck der Leidenschaften, ein Anderes Malerei der Dinge.

---

Wie es zwei allgemeine Grundstimmungen des Gemüths giebt, Heiterkeit oder wenigstens Rüstigkeit, und Betrübniß oder doch Beklemmung, so hat die Musik zwei allgemeine Tonarten, Dur und Moll, welche jenen entsprechen, und sie muß stets sich in einer von beiden befinden. Es ist aber in der That höchst wunderbar, daß es ein weder physisch schmerzliches, noch auch conventionelles, dennoch sogleich ansprechendes und unverkennbares Zeichen des Schmerzes giebt: das Moll. Daran läßt sich ermessen, wie tief die Musik im Wesen der Dinge und des Menschen gegründet ist. — Bei nordischen Völkern, deren Leben schweren Bedingungen unterliegt, namentlich bei den Russen, herrscht das Moll vor, sogar in der Kirchenmusik. — Allegro in Moll ist in der französischen Musik sehr häufig und charakterisirt sie, es ist, wie wenn Einer tanzt, während ihn der Schuh drückt.

---

## Correspondenzen.

**Berlin.** 12. April.

Th. l. Die Aufführung einer neuen, noch dazu *deutschen* Oper an der königl. Bühne ist für hiesige Verhältnisse ein so seltenes, für die allgemeinen Kunstinteressen aber so wichtiges Ereigniß, daß wir einen kurzen Bericht über den Erfolg derselben auch für diese Blätter als durchaus geboten erachten. — Während es früher herkömmlich war, in jedem Winter mehrere Novitäten einzustudiren, vergehen jetzt durchschnittlich einige Jahre, ohne daß dieser Pflicht genügt wird. Man beruft sich immer darauf, die Productionskraft unserer Componisten fördere nichts zu Tage, was auf Lebensfähigkeit Anspruch erheben könne, Zeit und Kraft würden erfahrungsmäßig bei solchen gewagten Versuchen unnütz verschwendet, es sei ganz vergebliche Mühe, mit den massenhaft eingereichten, aber wahrhaft kläglich zusammengestoppelten Partituren sich abzuquälen, und schließlich für allen vorhandenen guten Willen, den schaffenden Künstlern bereitwilligst zu dienen, doch nichts weiter als Aerger, Undank und von Seite der Kritik schärfsten Tadel einzuernten. So ungefähr lautet das Raisonement nicht allein des Berliner Generalintendanten, sondern das der meisten, wo nicht aller Bühnenvorstände und Direktionen. Die natürliche Folge davon ist, daß nun unser ganzer Bedarf an Neuigkeiten vom Auslande her bezogen wird, *Verdi*, *Gounod* und *Offenbach* als Löwen des Tages und Retter der Kasse hoch verehrt, Geschmacksdepravationen erzeugt und befördert werden, die keineswegs durch *Meyerbeer's* Raffinement, *Wagner's* musikalisch-philosophische Dogmatik, oder gar *Flotow's* zierliche Trivialitäten paralysirt erscheinen können. Schon aus diesem Grunde, vielmehr aber noch in der Ueberzeugung, daß die pessimistische Ansicht von der Sterilität unserer, nur dem Materialismus verfallenen Zeit eine traditionelle Unwahrheit ist, haben wir jede noch so kleine Bestrebung, der deutschen Kunst auch auf dem Gebiete der Oper ihr leider verkümmertes Recht zu verschaffen, mit freudiger Anerkennung begrüßt, und voller Spannung zumal dem neuen Werk des Hofkapellmeisters in Meiningen, *Jean Bott*, entgegen gesehen, das von einer hochpeinlichen Jury zur Aufführung angenommen, sorgfältig einstudirt und mit allem dekorativen Pomp glänzend ausgestattet, dem erwartungsvollen Publikum präsentirt werden sollte. Der Gedanke lag so nahe, daß hier endlich eine tüchtige Arbeit gefunden sei, an deren innerem Werth man sich würde erfreuen können, wenn gleich

frühere Experimente des H. v. Hülsen nicht gerade dafür sprachen, daß er künstlerisches Verständniß in genügendem Maße besitzt, um die Spreu von dem Weizen zu sondern, daß er sich vielmehr vorwiegend von persönlichen Einflüssen bestimmen läßt, wie solches besonders deutlich hervortrat, als des Grafen Redern Oper „Christine“ den Weg in die Oeffentlichkeit fand. Unsere Hoffnungen sind aber gestern, wo unter Bott's persönlicher Leitung zum ersten Male: „Aktäa, das Mädchen von Corinth“ in Scene ging, arg getäuscht worden und zwar in so hohem Grade, daß wir zu Ehren aller deutschen Componisten annehmen müssen, auch hier habe wiederum eine äußere Rücksicht den Ausschlag gegeben; ja wir können den Verdacht nicht unterdrücken, H. v. Hülsen wolle ein für alle Mal den praktischen Beweis geliefert haben, daß es Danaidenarbeit sei, etwas anderes, als importirte, durch unverschämte Reclame aufgezwungene Opern zu geben. Vorausgesetzt, Bott's Tonwerk war von allen der hiesigen Intendanz eingereichten Partituren thatsächlich die gediegenste und werthvollste, so haben sämmtliche Bühnen Deutschlands vollkommen Recht, wenn sie sich den Machwerken jüngsten Datums mißtrauisch verschließen, dem Drängen unserer heimischen Componisten nicht die geringste Concession machen, und Hrn. v. Hülsen speziell erwächst — immer in der obigen Voraussetzung! — nicht nur nicht ein Tadel daraus, daß er mit der Vorführung von Novitäten so behutsam ist, wir danken ihm im Gegentheil, wenn er noch seltener, als dies seither geschehen, die offenen Schäden und das Siechthum der deutschen Produktivität öffentlich zur Schau stellt. Er zeigt sich dann eben so sehr als geschickter und kluger Verwalter des seiner Leitung anvertrauten Instituts, wie auch als rücksichtsvoller, theilnehmender Beschützer der Kunst, für den man ihn sonst nicht zu halten geneigt ist. Aber gerade an dieser Thatsache zweifeln wir. Nicht die Partitur des Hrn. Bott, vielmehr das Libretto von J. Rodenberg hat die seltene Bevorzugung eines Accessit an maßgebender Stelle ermöglicht. Freilich besitzt dieselbe als dramatische Dichtung und Skelett einer großen Oper unleugbare Schwächen, besticht aber andererseits durch ein sehr geschicktes Scenarium am leichtesten einen für Ballet, Aufzüge u. dgl. schwärmenden Intendanten, der in erster Reihe die Wünsche des Hofes zu befriedigen und keine Zeit übrig hat, dem „Novitätenkram“ mehr als einen flüchtigen, stets infallibeln Blick zu spenden. Da nun aber nach altem guten Brauch bei jeder Oper die Musik Hauptsache bleibt, sahen wir schon nach den ersten drei Nummern — von einer Ouverture hat sich H. Bott in richtiger Selbsterkenntniß ganz dispensirt — das Fiasco voraus.

Einige Details der Partitur mögen das Verdammungsurtheil begründen helfen, welches Kritik und Publikum in seltener Uebereinstimmung gefällt haben. Eine Ouverture hat Hr. Bott, wie bereits erwähnt, nicht gegeben. Anstatt diese letzte Gelegenheit zu benützen, seine etwaige Befähigung für die Conception eines durchgearbeiteten Satzes zu beweisen, bietet er weiter nichts, als ein paar Takte sehr matter, ungenügender Introduktion, die außerdem Mendelssohn's „Ruy Blas“ nachgebildet sind. Gleich dem ersten Chor ist der Stempel eines höchst trivialen Liedertafelsingsangs aufgeprägt, dem folgt ein Lied, um das den Componisten höchstens Gumbert oder Proch beneiden könnten, und das trotzdem dreimal in der Oper wiederkehrt. Das Thema des sich hier anschließenden Männerchor's „Der alte Glanz erneut sich wieder“ ist — ein peinvoller Gegensatz! — dem As-dur-Satz aus Beethoven's großem Es-dur-Trio entlehnt. Eine Festscene in Corinth wird nach der Schablone gewöhnlichsten Balletstyls abgetanzt, die nächste Arie des primo amoroso ist ein abgeblühtes, inhaltsloses Salonstück par excellence — und damit endet der erste Akt. Von einem schön deklamirten Recitativ, von Ensembles, die durch polyphone Stimmführung interessiren, nirgends eine Spur. Die Behandlung des Orchesters ist durchweg eine klägliche, höchstens wird stellenweise ein Ansatz genommen, durch Klangcolorit zu wirken oder chromatische Verzweiflung auszudrücken; und was die Schreibart der Singstimme betrifft, so ist uns außer bei Spontini oder Wagner noch kein Beispiel vorgekommen, daß Sängern derart bitterste Gewalt angethan wurde. Was von diesem ersten, gilt auch von allen übrigen Akten — wo wir hinblicken, vollständigste Gedankenohnmacht, gänzlicher Mangel an Erfindungsgabe und Gestaltungskraft. Die relativ beste Nummer der Oper ist unstreitig ein Frauenchor mit Ballet im vierten Aufzug, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil derselbe bis auf eine ganz unbedeutende Differenz Note für Note dem Chor der Frauen mit Ballet aus Spontini's Cortez (2. Akt) wiederum — entlehnt ist, anderer Reminiscenzen in großartigster Auswahl aus Weber's „Freischütz“ — römische Bürgerinnen (!) singen beispielsweise flottweg den Anfang des Jägerchors — Hugenotten, Tannhäuser, Spohr's Faust u. s. w., u. s. w. gar nicht erst zu erwähnen. Um es kurz zu machen — es gibt eben Dinge, die sich nicht kritisiren lassen, weil sie unter der Kritik sind, und zu diesen Dingen gehört Bott's Oper „das Mädchen von Corinth.“

Die Mitwirkenden, Frau Harries-Wippern, Frl. de Ahna, die Herren Formes, Fricke und Salomon, nicht minder die beiden Solotänzerinnen Frl. Cesati und Seitzing setzten ihre besten Kräfte ein, um das Werk über dem Wasser zu erhalten; es war jedoch vergebliches Bemühen, und nur aus gastfreundlicher Rücksicht für den anwesenden Componisten vermied das Publikum taktvoll jede unzweideutige Aeußerung des Mißbehagens.

## Zeitungsschau.

(Schluß).

In der officiellen „Wiener-Zeitung“ läßt sich van Bruyck über die Passionsmusik vernehmen wie folgt:

„Die Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion, mit welcher die diesjährige Concertsaison in höchst würdiger Weise schließt, bezeichnet für Wien ein bedeutsames Ereigniß; denn, obwohl Bach bei uns keineswegs mehr eine blos mit scheuer Ehrfurcht genannte, in seinem Wirken aber unbekannte, gemiedene Größe ist, indem diese vielmehr in den letzten Jahren in Folge der Zeitströmung ziemlich häufig in unseren Concert-Repertoirs erschienen, so hat man doch hier noch kein Werk des außerordentlichen, erhabenen Meisters gehört, welches, wie die Passionsmusik, die freilich auch unter seinen Werken vielleicht die höchste Stelle einnimmt, die lebhafte, umfassende Vorstellung seiner ganzen Größe zu erwecken vermöchte. Sagen wir es gleich von vornherein mit Genugthuung, daß das wunderbare Werk nicht verfehlt hat, auf das die Räume des großen Redoutensaales dicht gedrängt füllende und mit andächtiger Spannung lauschende Auditorium einen tiefen Eindruck hervorzubringen. Wir hatten dies übrigens auch in der That nicht anders erwartet, denn von der Macht und Schönheit dieser Musik (namentlich des ersten Theils) nicht ergriffen zu werden, wäre selbst einem musikalisch minder empfänglichen Publikum als dem unseren gegenüber kaum denkbar.

Gleich der erste Chor (E-moll $^{12}/_{8}$), welch ein musikalisches Gemälde von riesiger Conception und bis ins Innerste durchhaucht von tiefster, religiöser Empfindung. — — Von rührender, himmlischer Schönheit sind das Alt-Solo in Fis-moll: „Du lieber Heiland Du, wenn Deine Jünger thöricht streiten,“ und das darauf folgende unsäglich liebreizende Sopran-Solo in H-moll: „Blute nur, Du liebes Herz“ mit seinem höchst eigenthümlichen Accompagnement. Diese beiden Stücke sind ganz erfüllt von jener schmelzend-süßen Naivetät, welche man in dieser Ausprägung, dieser Ursprünglichkeit bei keinem Meister wieder findet als bei Bach.

Als ein Beispiel, welche Gewalt das Genie der kleinsten Phrase einzuhauchen vermag, heben wir das ganz kurze, nur wenige Takte umfassende Arioso auf den Worten: „Nehmet, esset, das ist mein Leib“ hervor. Wer möchte es sagen, worin es liegt, daß diese einfachen Töne auf uns wirken, als ob plötzlich die göttliche Gestalt des Welterlösers selbst vor uns auftauchte!

Ein besonders merkwürdiges Stück ist Nr. 26, ein Wechselgesang (C-moll $^{6}/_{8}$) zwischen Tenor-Solo und Chor von ganz zauberischer Wirkung. — — —

Keinem aufmerksamen Zuhörer kann der oft wundersam träumerische Charakter dieser Bach'schen Gesänge, vor allem des sie begleitenden Instrumentenspiels, in welchem Flöten und Oboen eine besonders hervortretende, höchst charakteristische Rolle zugetheilt ist, entgangen sein. Sie scheinen oft wie in einem Zustand magnetischen Hellsehens componirt, ein Zustand, welchem der künstlerische freilich überhaupt nach einer Seite hin außerordentlich nahe verwandt ist, und mit dem dann die wetterleuchtende Energie um so wirkungsvoller kontrastirt, welche

Bach überall zu Gebote steht, wo es gilt den Ausdruck der Kraft auch äußerlich zu entfalten. Als eines Muster- und Meisterstückes der letzteren Art ist des berühmten Doppelchors zu gedenken: „Sind Blitze sind Donner in Wolken verschwunden?“ Welche Energie, welche immerfort bis zum Kolossalen wachsende Steigerung des Ausdrucks bis zur letzten, so höchst merkwürdigen Wendung, mit welcher dieser gewaltige Satz in den vier letzten Takten schließt!

Nicht vergessen darf auch werden der schönen, mit Bach's hierin so ganz unvergleichlicher Kunst harmonisirten Choräle, in welchen die im Chor objektivirte, die Erzählung des Evangelisten vernehmende Gemeinde diese mit ihren bald klagenden, bald tröstenden und erhebenden Betrachtungen begleitet, deren, nicht von Bach erfundene, sondern alten Volksliedern entlehnte Melodien den protestantischen Theil der Zuhörerschaft besonders vertraulich angesprochen haben werden.

Sehr merkwürdig erscheint der Meister auch in seinen Recitativen, die einen sehr großen — für die rein musikalische Wirkung nur zu großen — Theil des Werkes füllen und die in Stimmführung (besonders des begleitenden Basses) und Harmoniefolge überall einen so scharf zugespitzten, charakteristischen Ausdruck zeigen, daß sie mitunter sogar ins Wunderliche fallen und dem Sänger große Schwierigkeiten bereiten.“ u.s.w.

---

## Biographisches.

### Carl Hallé.

Ueber diesen verdienstvollen Musiker bringen die „Signale“ folgende biographische Notiz: Carl Hallé ist im Jahre 1820 in Hogen bei Barmen geboren, wo er von seinem Vater, dem Musikdirektor Hallé, die erste musikalische Erziehung erhielt. Sehr jung, im Jahre 1836 bereits, ging Hallé nach Paris, wo er ohne Lehrer, durch fleißiges Hören und Studiren sein Talint ausbildete. Unser Künstler vermählte sich schon im zwanzigsten Jahre mit einer schönen und liebenswürdigen Creolin aus New-Orleans und ist jetzt Vater von 9 schönen Kindern. Obwohl Hallé auch offenbare Begabung für die Composition besitzt, wie mehrere in Paris und London veröffentlichte Werke davon Zeugniß geben, so scheint er doch mehr von dem Drange beseelt gewesen zu sein, sich zum Dolmetscher der guten Pianoforte-Literatur zu machen. Wie ihm dies gelungen, werden alle Diejenigen bezeugen, welche seine außerordentliche Belesenheit in derselben bewundern konnten. Denn schwerlich ist ihm ein bemerkenswerthes Musikwerk für Piano allein oder mit Begleitung des Orchesters, oder ein Werk für Kammermusik entgangen.

Jahrelang lebte Hallé in Paris, engverbunden mit Stephen Heller. Er errang hier sehr bald eine schöne Stellung und war der Erste, welcher Trio- und Quartett-Soiréen veranstaltete, die seitdem so glänzend reussiren. Damals hatte er mit einem, solche Musik wenig verstehenden Publikum zu kämpfen, aber er hatte den Muth und die Ueberzeugung des echten Künstlers. Inmitten dieses ruhmvollen Bestrebens, deutsche Kunst in Paris zur Geltung zu bringen, brach die Revolution von 1848 herein. Jetzt war an dergleichen nicht zu denken. Hallé ging nach England, wo er nun bereits seit 14 Jahren lebt. Er begann hier dasselbe, was er in Paris versucht. Sechs oder sieben Monate in Manchester, den übrigen Theil des Jahres in London zubringend, hat er durch sein Spiel und durch Unterricht dem Geschmack der Musik in England eine immer höhere und edlere Richtung zu geben unternommen. Von dieser rastlosen Thätigkeit kann man sich kaum einen Begriff machen. Hallé ist heute einer der angesehensten Künstler Englands. Kein bedeutendes Concert in ganz England, wozu man ihn nicht zu gewinnen suchte. Er reist von London nach Edinburg, von da nach Glasgow, von Glasgow nach Liverpool, und zwischeninne giebt er überall einige Lectionen an Menschen, die schon auf seine Ankunft warten, um ihn in Beschlag zu nehmen. In Manchester dirigirt er 25 Concerte, die im November beginnen und Ende April schließen. Ein excellentes Orchester und Chöre, von ihm geschult und gebildet zum großen Theil, executiren die Meisterwerke unserer Kunst, Symphonien, Oratorien u. s. w. Die Soli werden von ihm, oder von fremden bedeutenden Künstlern vorgetragen, welche, glänzend honorirt, dazu von London oder Paris engagirt werden. Alle bedeutenden Künstler, die London besuchen, spielen auch in den Concerten Hallé's in Manchester.

Halle's Spiel ist eins der vollendetsten, das man hören kann. Eine gesund-poetische Auffassung, ein Mechanismus, der ihm erlaubt, seine Intentionen vollkommen auszuführen, eine Sicherheit und Feinheit des Vortrags stempeln ihn zu einem Künstler erster Größe. Bemerkenswerth ist sein Gedächtniß. Er spielt sämmtliche Werke von Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Stephen Heller auswendig. Verlange man von ihm irgend eine Sonate von Beethoven, er wird sie ohne sich zu irren auswendig spielen. Voriges Jahr spielte er in einem Cyclus von Concerten in London sämmtliche Sonaten von Beethoven in chronologischer Ordnung auswendig. Diese Beethoven-Abende hatten so glänzenden Succeß, daß er dieselben in dieser Saison wiederholen wird. Sonach kann man ermessen, wie glänzend auch die äußerliche Stellung Hallé's in England sein müsse. Denn das muß man doch sagen, daß die Engländer ihre Lieblinge auch zu belohnen wissen, seien es Schriftsteller, Maler oder Musiker. Und so kann es uns nur herzlich freuen, einen Landsmann hier in so schöner, allgemein geachteter Stellung zu sehen, um so mehr, als sie keinem Würdigeren angewiesen werden könnte, als Carl Hallé, dem unermüdlichen Vertreter deutscher Kunst in England. Er ist eminenter Künstler, einer der begabtesten Menschen überhaupt.

---

## Nachrichten.

Bei der letzten Aufführung der Matthäuspassion in Leipzig dirigirte Karl Reinecke; das Violinsolo wurde von David gespielt, der Evangelist von Schneider aus Wiesbaden (dem anerkannt ersten Evangelisten-Sänger Deutschlands) gesungen, und die Orgelpartie von Richter ausgeführt. (Wie wäre es, wenn die Wiener Singakademie Herrn Schneider einlüde, auch in Wien einmal diese Partie zu singen? d. Red.)

Am 18. April kam im Dom zu Meißen Händel's „Samson“ zur Aufführung.

Rubinstein's „Kinder der Haide“ ging am 8. April bei Anwesenheit des Componisten zu Weimar in Scene.

Auch in dem südtirol'schen Bozen rührt man sich für deutsche Musik. Unter der Direktion von Nagiller kam daselbst ein gemischter Gesangverein zu Stande, und wurden in Concerten des dortigen Musikvereins außer mehreren Orchesterwerken, wie C. M. v. Webers Jubelouvertüre, Larghetto aus der zweiten Symphonie von Beethoven und Mendelssohn's Sommernachtstraum, auch Vocalwerke, nämlich Mendelssohn's „Im Wald“ Nagiller's Septett mit Schlußchor, Romberg's „Harmonie der Sphären, und sogar am Charfreitag in der Kirche Graun's „Tod Jesu“ aufgeführt.

Ein Oratorium von dem Augsburger Dom-Organisten Kempter „Maria, die Mutter des Herrn“ wurde daselbst am 9. März aufgeführt und erregte besondere Aufmerksamkeit.

Bei Ad. Brauer in Dresden sind Kirchencompositionen, und zwar J. A. Hasse's Te Deum und Regina coeli, Schuster's Stabat mater und Miserere, und J. G. Naumann's Messe in A-moll in vierhändiger Bearbeitung für Pianoforte von Karl Burchard erschienen. Subscriptionspreis 2 Thlr. 12½ Ngr.

Wien.

Der Orchesterverein „Euterpe“ hatte den originellen Einfall, an einem Mai-Sonntagsabend, wo Jeder, dem es irgend möglich, die staubige Stadt flieht, im kleinen Redoutensaal ein Concert zu geben. Dem Vernehmen nach soll Ehlert's Hafis-Ouverture als ein recht freundliches nur etwas zu langes Werk, ebenso Veit's E-moll-Symphonie trotz einiger auffallenden Mendelssohnianismen Beifall gefunden haben. Von der Pianistin Frl. Leontine Jawurek, welche Mozart's Es-dur-Concert spielte, wurde uns Gutes gesagt, weniger von der Sängerin Frau Plaschesky-Bauer, die eine Arie aus Figaro's Hochzeit zum Besten gab.

Die Redaktion der Niederrheinischen Musikzeitung findet es auffallend, daß wir bei Gelegenheit unserer historischen Notizen über die Passionsmusik in Nr. 16 der verschiedenen niederrheinischen Aufführungen derselben nicht ausdrücklich gedacht haben. Wir bemerken hierauf blos, daß es an jener Stelle unsere Absicht nicht war ein Verzeichniß jener Städte zu liefern, wo sie sich eingebürgert hat. Es erschien dies um so weniger nothwendig, als unser Leser ohnedies alle hierauf bezüglichen Nachrichten in der N. M. Z. finden, speziell auch über die Cölner Aufführung aus besonderen Correspondenzartikeln das Nöthige erfahren haben. Zur Beruhigung der genannten Redaktion, welche beinahe eine Absichtlichkeit von unserer Seite zu vermuthen scheint, diene, daß wir in dem betreffenden Feuilletonartikel der Oesterreichischen Zeitung, wo wir mehr den hiesigen Leser berücksichtigten, die Aufführungen in Cöln und Aachen ausdrücklich erwähnt haben. Ueber eine anderweitige Interpellation an derselben Stelle müssen wir für heute die Antwort noch schuldig bleiben.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 20. Wien, 17. Mai 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Inhalt. Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"? — Recensionen. — Correspondenz aus Frankfurt a. M. — Nachrichten.
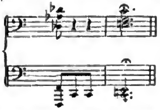
## Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"?

### I.
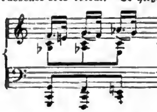
### Mozart's und Beethoven's Compositionen für das Clavier zu fünf Octaven.

-t- Auf keinem Gebiete der musikalischen Kunst und der Musikwissenschaft wird heut zu Tage rüstiger gearbeitet als in der Musikgeschichte. Je mehr unsere Zeit, was künstlerische Produktion betrifft, gegen die Vergangenheit zurücksteht, desto mehr sind wir alle bemüht, wenigstens würdige Erben unserer Vorfahren zu werden und mit den Pfunden zu wuchern, die sie uns so reichlich hinterlassen haben. Einem Meister unserer Kunst nach dem andern sehen wir jetzt ein Denkmal aufrichten, aber ein lebendigeres und segensreicher wirkendes als ein steinernes: Bach's, Händel's und in neuester Zeit auch Beethoven's Werke werden jetzt mit der bewundernswerthesten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zu Gesammtausgaben vereinigt, so daß der ihnen in der musikalischen Literatur gebührende Ehrenplatz ihnen für alle Zeiten gesichert erscheint. Bei dieser Zeitströmung ist es nicht zu verwundern, daß auch die kleinste hierher gehörige Anregung auf fruchtbaren Boden fällt, und es ist der in der Ueberschrift berührte Artikel (man vergleiche Nr. 1 dieser Zeitung vom 4. Januar 1862) gewiß nicht allein für den Schreiber dieser Zeilen die Veranlassung gewesen, auf die dort angeregten Punkte näher einzugehen. So sonderbar es auch klingt, in unserer Zeit, wo der größte Werth auf historische Treue gelegt wird, Veränderungen in den Compositionen Mozart's und Beethoven's zu wünschen, man muß doch einräumen, daß dieser Wunsch mitunter ein wohlberechtigter ist. Da es sich im Grunde nur um einen äußerlichen Umstand, um den kleinen Umfang der Claviere in jener Zeit handelt, glauben wir, wird wohl Niemand es für eine Impietät den großen Meistern gegenüber halten, wenn man hie und da eine Veränderung mit Benützung der sechsten Octave anempfehlen sollte. Man erlaube uns in dem folgenden, so kurz als es die Sache erlaubt, eine Aufzählung der hier in Betracht kommenden Fälle nebst Bemerkungen, ob eine Veränderung wünschenswerth erscheint oder nicht, zu geben. Wir müssen es freilich darauf ankommen lassen, von dem Verfasser des oben erwähnten Artikels zu den „Gedankenlosen" oder zu den „pedantisch Scheuen" gerechnet zu werden, wenn wir mitunter von einer solchen Veränderung, oder, wie wir sehen werden, Wiederherstellung dringend abrathen sollten. Unsere großen Meister und namentlich Beethoven gingen bei ihren Arbeiten gewiß nicht so flüchtig und ohne Umsicht zu Werke, daß sie von der fehlenden sechsten Octave regelmäßig sollten in Verlegenheit gebracht worden sein, und daß „Niemand bei irgend einem solchen Beispiel behaupten könne, die vorgeschlagene Aenderung sei das weniger Wünschenswerthe, dem musikalischen Gedanken Ungünstigere."

Unsere Arbeit wird uns dadurch sehr vereinfacht, daß wir eine ganze Reihe von hierher gehörigen Fällen summarisch abthun können, diejenigen nämlich wo wir, der fehlenden, tieferen Hälfte der Contraoctave halber, den sonst durch Octaven verdoppelten Baß plötzlich einfach daherschreiten sehen. Ganz dasselbe sehen wir im Orchester auch, wo der Contrabaß, welcher sonst das Violoncell in der tieferen Octave begleitete, plötzlich um eine Octave hinauf rücken muß, weil ihm die Töne D und C fehlen. Es ist wohl anzunehmen, daß jeder verständige Spieler die auf dem Papier fehlenden Octaven immer hinzufügen wird, schon weil es mitunter mehr Ueberlegung fordert sie wegzulassen als mitzunehmen. Da wir obendrein in den meisten neueren Ausgaben diese Lücken bereits ausgefüllt sehen, so wird man uns hier die Aufzählung der einzelnen Fälle gewiß gerne erlassen. Nur einiger Fälle erinnern wir uns, in welchen Beethoven die tieferen Töne der Contraoctave schmerzlicher als sonst zu vermissen scheint; der erste findet sich in der großen Sonate aus F-moll op. 57, wo im ersten Satze nach der Durchführung, und nachdem das Hauptthema auf dem Orgelpunkt C eingeführt wurde, die Fermate den Einschnitt macht
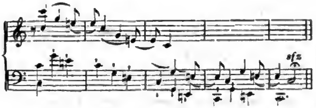


Hier hat Beethoven die tiefe Tonlage durchaus nicht verlassen wollen, er setzt deshalb statt des Sextaccordes, den man erwartet, wozu ihm aber das E fehlt, lieber den Dreiklang. Ein zweiter Fall sieht dem ersten sehr ähnlich, ist aber minder auffällig. Er befindet sich in der Sonate Op. 81.; „les adieux, l'absence et le retour." Es heißt dort im Andante:
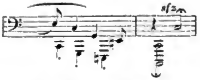



und man wird sich hier wohl ebenso wenig wie im ersten Falle zu scheuen haben das E hinzu zu greifen. Bedenklicher

schon ist ein dritter Fall, und wir erwähnen ihn nur, weil uns die betreffende Stelle durch eine Veränderung wirklich zu gewinnen scheint. Die Sonate Op. 27, „quasi una fantasia" in Es-dur, zeigt am Schluße des zweiten Satzes (allegro molto vivace) folgende vier Tacte:



Es ist nicht einzusehen was Beethoven anderes zur Umlenkung der ungestüm herabstürzenden Melodie bestimmt haben sollte als eben die fehlende zweite Hälfte der Contraoctave und warum man die zwei letzten Tacte nicht etwa so spielen dürfte:
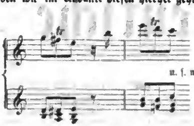


Doch bleibt dieses am besten dem Geschmack eines Jeden überlassen, und jeder Spieler muß, wenn er sich diese Aenderung erlaubt, eben persönlich dafür einstehen.

Viel zahlreicher sind die Fälle, wo die fehlende Hälfte der dreigestrichenen Octave eine Umlenkung der Melodie nöthig machte, und meistens wichtiger. Es versteht sich von selbst, daß hier nur solche Fälle in Betracht kommen, die, wie z. B. in der Sonatenform die Seitenpartie, als Wiederholung eines bereits Dagewesenen erscheinen. Im ganz freien Satz bestimmen zu wollen, wie alles anders geworden wäre, wenn die Claviere größer gewesen, dazu dürfte auch der größte Scharfsinn nicht ausreichen.
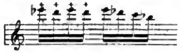
Werfen wir einen Blick auf Mozart's Sonate in B-dur, (André's Ausgabe Nr. 2, Op. 62) und auf dessen C-dur-Sonate (André Nr. 3); in ersterer werden wir im ersten Satz in der andern im ersten und letzten Satz bei der Wiederholung der Seitenpartie im Hauptton mancherlei Veränderungen bemerken, alle zunächst veranlaßt durch den beschränkten Umfang. Bei genauerem Hinblick aber bemerken wir, daß es Mozart hier gar nicht auf eine buchstäbliche Uebertragung der Seitenpartie aus der Dominantentonart in den Hauptton ankam. Mit seiner liebenswürdigen Freigebigkeit bringt er uns statt der alten neue Figuren, und erhält so alles im besten Gange. Hier wird wohl Niemand im Ernst wünschen, diese neuen Wendungen beseitigt zu sehen, damit alles nach dem Buchstaben und hübsch ordentlich hergehe. Im Andante der Mozart'schen G-dur-Sonate (André Nr. 8) sehen wir eine Umlenkung in der Melodie:



Statt daß es wie vorher in der Dominantentonart gerade aufwärts ginge, ist hier der Septimensprung nothwendig geworden, weil das und fehlte. Gleichwohl möchten wir auch hier nicht zu einer Veränderung rathen, da den höheren Tönen der dreigestrichenen Octave immer etwas Schmächtiges eigen ist, und man ihnen einen Gesang kaum abgewinnen kann. Bei Besprechung der Beethoven'schen Sonaten kommen wir hierauf ausführlicher zurück. In Mozart's D-dur-Sonate (André Nr. 13) finden wir im Andante diesen hierher gehörigen Fall:



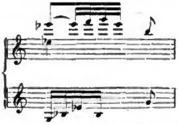

Es muß zugegeben werden, daß diese Stelle gewinnt, wenn man sich den ersten Takt um eine Octave höher denkt, und man kann wohl sicher annehmen, daß es nicht Mozart's Absicht war, die Ordnung dieser mehrfach wiederholten vier Takte zu stören, sondern daß er sich zu dieser Aenderung wohl oder übel genöthigt sah. Endlich finden wir in Mozart's B-dur-Sonate (André Nr. 15) im ersten Allegro vier Tacte vor dem Schluß:




statt wie in der Dominantentonart und im Andante derselben Sonate:



statt wie in der Dominantentonart:

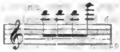


Beide Fälle scheinen für eine Veränderung zu unwesentlich, da sie nicht im mindesten stören. Man erlaube uns, da es kaum gelingen möchte, alle Concerte für das Clavier, alle Sonaten für Clavier und Violine u. s. w. von Mozart zusammen zu tragen, uns hier auf seine Solosonaten für das Clavier zu beschränken, und uns jetzt zu Beethoven zu wenden.
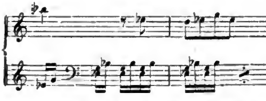
In dem Trio Beethoven's Op. 1 in G-dur finden wir eine Stelle im Finale, welche fast mehr als irgend eine andere durch den beschränkten Umfang des Claviers zu Schaden gekommen ist. Der achte Takt des zweiten Thema's lautet bei der Wiederholung im Hauptton:



statt wie früher in der Dominantentonart und später in der Violinstimme überall:
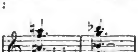


Hier möchte wohl eine Veränderung mit Benützung des sehr anzuempfehlen sein. Ein sehr auffallendes Beispiel einer Umlenkung sehen wir in der Sonate Op. 2 in A-dur, wo in diesem Takte:
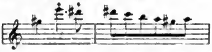



sowohl Melodie als Begleitung um eine Octave hinunter gerückt werden. Obgleich diese Rückung augenscheinlich durch den Umfang des Instruments bedingt wurde, da eine ganz getreue Nachbildung der Seitenpartie wie sie in der Dominantentonart auftrat, bis in führen würde, bleibt es uns doch sehr unwahrscheinlich, daß Beethoven, wenn ihm auch das zu Gebote gestanden hätte, so lange in der dünnen Athmosphäre der dreigestrichenen Octave gerne verweilt, und also die Rückung unterlassen hätte. Ein anderes Beispiel mag uns zeigen, wie sorgfältig Beethoven in jedem einzelnen Falle zu Werke ging. Bei den 32 Varationen im C-moll Op. 36 rechnete Beethoven auch auf die andere Hälfte der dreigestrichenen Octave. Dennoch sehen wir, wie Beethoven in der 27. Variation die dreigestrichene Octave, die er in den ersten Takten verwendet hatte, späterhin aufgiebt. Hier kann ihn nichts anderes bestimmt haben, als daß er die Häufung dieser dünnen und spitzen Klänge nicht liebte. Wir erinnern uns in Schindler's Biographie Beethoven's (deren neueste Auflage, in welcher das Folgende nur zu finden, uns augenblicklich leider nicht zur Hand ist) gelesen zu haben, daß Beethoven einst Czerny zürnte, als derselbe Beethoven'sche Compositionen gespielt hatte. Czerny, der, wie man weiß, mit der dreigestrichenen Octave und was darüber ist, manchen Unfug trieb, ähnlich wie jetzt Lißt und Andere die Contraoctave und was darunter ist, zu grausigen Effecten verwenden, hatte sich, wie Schindler erwähnt, erlaubt, manche Melodie Beethoven's um eine Octave höher zu spielen, als sie geschrieben stand. Allerdings verwendet Beethoven mitunter auch die höchsten Regionen des Pianoforte mit besonderer Vorliebe, aber dann immer, wie z. B. im D-dur-trio Op. 70 und im Es-dur-Concert in eigenthümlichster Weise. Dies alles sollte uns dringend zur Vorsicht mahnen, und man erlaube uns darum zu bitten, sich durch die oben erwähnte Rückung auch fernerhin nicht stören zu lassen. In der Sonate Op. 7 hat Beethoven eine unwesentliche Veränderung im ersten Satz bei Wiederholung der Seitenpartie vornehmen müssen:
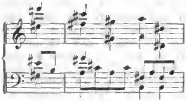


Zu der buchstäblichen Uebertragung dieser Stelle, wie sie zuerst auftrat:




fehlte ihm das . Der Fall ist zu unbedeutend, als daß man sich für oder gegen eine Hinzufügung der Töne aussprechen könnte. Die Seitenpartie der Sonate Op. 10 in F-dur hat bei der Wiederholung im Hauptton mancherlei Veränderungen und auch eine Erweiterung um 2 Takte erfahren. Obgleich auch hier der beschränkte Umfang die nächste Veranlassung gewesen ist, wird man doch an eine Veränderung nicht denken können. Der Vollständigkeit halber sei hier noch die D-dur-Sonate Op. 10 erwähnt, wo man auf der zweiten Fermate vom Anfang das hinzugreifen kann, und die Sonate mit Violine Op. 30, A-dur, deren Seitenpartie bei der Wiederholung folgende kleine Aenderung erfahren hat:



statt, wie die buchstäbliche Uebertragung lauten würde . Daß Beethoven selbst diese Aenderung gar nicht lästig war, sehen wir an der Violinstimme, in welche diese Aenderung auch übergeht. Noch sind 2 Fälle zu nennen; der erste findet sich in der E-dur-Sonate Op. 14, wo Beethoven in diesen Takten



auf die sinnigste Weise der aufstrebenden Melodie zu ihrem guten Rechte verhilft. Eine buchstäbliche Uebertragung aus der Dominante würde bis ins geführt haben. Durch eine Umkehrung der Stimmen aber erhält Beethoven alles im besten Gange. Endlich sehen wir in der D-moll-Sonate Op. 31 diese Veränderung bei Wiederholung der Seitenpartie:




Da Beethoven durch den Umfang gehindert war, die Melodie wie früher durch Octaven zu verdoppeln, läßt er das orgelpunktartig stehen. Wer könnte es über sich gewinnen, dieses scharf einschneidende zu beseitigen, und für einen Nothbehelf zu erklären, dessen wir jetzt, Gott sei Dank, nicht mehr bedürfen?

Sollen wir nun endlich noch unsere Stimme abgeben darüber ab es überhaupt wünschenswerth sei, in künftigen Auflagen der oben besprochenen Werke solche Aenderungen überhaupt aufzunehmen, so glauben wir, daß es besser sei, es bleibe wie bisher der Discretion des Spielers überlassen, wie weit er sich auf solche Veränderungen einlassen will. Mancher unter unseren Lesern ist vielleicht selbst mit den wenigen Veränderungen, die uns wünschenswerth erschienen, nicht einverstanden, ein anderer möchte noch viel mehr verändert sehen, und so wäre es für den Verleger unmöglich, es Jedem recht zu machen. Unsere Ansicht wird bestätigt durch die von Moscheles und Lißt besorgten Ausgaben, auf die wir ausführlicher zurück kommen werden, und in welchen in diesem Punkte alles beim Alten gelassen ist. Hat man früher dem Spieler mitunter in der Wahl und Vertheilung der Verzierungen eher zu viel überlassen, so ist nicht einzusehen, warum auf sein eigenes Nachdenken jetzt gar nicht mehr gerechnet werden soll. Auf Diejenigen aber, welche nie über den Buchstaben hinweg zum Geiste gelangen, braucht kaum gerechnet zu werden, und derer Verständniß wird durch solche Veränderungen auch nicht gefördert, noch werden ihre Leistungen dadurch für ihre Zuhörer erfreulicher werden.

## Recensionen.

### Compositionen von Jakob Rosenhain.

Angezeigt von Alfred v. Wolzogen.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 52. Mainz, B. Schott's Söhne.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Violoncell- oder Violin- und Pianofortebegleitung op. 66, Heft 1 und 2. Derselbe Verlag.

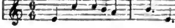
Adieu à la mer, méditation de A. de Lamartine. Scène de Concert pour voix de Soprano avec accompagnement de Piano. Derselbe Verlag.

Troisième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 50. Derselbe Verlag.

Mit den hier gedachten Werken ist der rühmlichst bekannte Frankfurter Pianist, der aber bereits seit dem Jahr 1837 in Paris seinen dauernden Wohnsitz aufgeschlagen, auf's Neue vor die Oeffentlichkeit getreten. Der Catalog seiner Arbeiten, die zum größten Theil bei Schott in Mainz, bei Hofmeister in Leipzig, bei Brandus in Paris und bei Ewer in London erschienen, zum Theil aber noch ungedruckt sind, zählt schon recht viele Nummern, und es befinden sich neben sehr reichlichen Gesangscompositionen und Clavierstücken auch noch größere Sachen darunter, wie z. B. drei Trio's, 2 Sonaten für Piano und Violoncell (oder Violine), drei Quartette für Streichinstrumente und eines für Piano, Violine, Viola und Violoncell, 3 Symphonien in G-moll, F-moll und F-dur (von Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus, von Fétis in Brüssel, Guhr in Frankfurt a. M., sowie in den Concerten der societé des jeunes artistes du Conservatoire und der philharmonic society zu Paris und London aufgeführt), 3 Opern, nämlich „der Besuch im Irrenhaus" in einem Akt nach Scribe, schon 1832 in Frankfurt a. M. und in Weimar unter Hummel gegeben; die noch unaufgeführte dreiaktige Oper „Liswenna" und „der Dämon der Nacht", Oper in zwei Akten von Bayard, 1851 auf der großen Oper zu Paris, dann auch in Brüssel, Frankfurt a. M. und in französischen Provinzialstädten gespielt, endlich eine große, zur Einweihung der Synagoge zu Frankfurt a. M. componirte Cantate für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester. Trotz dieser vielseitigen Thätigkeit ist Rosenhain bis jetzt verhältnißmäßig weit weniger populär geworden, als gar mancher andere unter den zeitgenössischen Componisten, dessen Talent das seine nicht überragt, und dessen künstlerischer Charakter bei weitem nicht die Achtung einflößt, die unser stets nur den lautersten Zielen zustrebender Künstler für sich in Anspruch nehmen darf. Zum Theil ist diese Thatsache wohl dem Umstand beizumessen, daß der dauernde Aufenthalt Rosenhain's in der Fremde die eigene Sorge für die Verbreitung seiner Werke in Deutschland fast unmöglich machte, während doch gerade seine bedeutenderen Arbeiten, die Symphonien, Streichquartette und Trio's, nur im Vaterlande Interesse erregen konnten, da in Paris **lebende** Componisten von allen, der ernsten Musik gewidmeten Concerten grundsätzlich fast ganz ausgeschlossen sind. Andererseits aber ist freilich nicht zu leugnen, daß die künstlerische Physiognomie Rosenhain's, wenn man von einigen früheren Werken absieht, die auch Robert Schumann mit Achtung recensirt, ja selbst Cherubini, Mendelssohn, Fétis, Guhr und andere gewiegte Musiker unbedingt anerkannt haben — wir erinnern hier namentlich an seine in der That charakteristischen Etudes caractéristiques (op. 17, Leipzig, bei Hofmeister, Paris bei Lemoine) — kein so originelles Gepräge an sich trägt, um unwillkürlich als etwas Neues, noch nie Gehörtes überall sofort durchzuschlagen. Rosenhain ist ein gründlich gebildeter, correcter und erfahrener Musiker mit einem recht hübschen Talent für die saubere, elegante Form, der gewiß niemals etwas schlechthin Triviales oder gar etwas Geschmackloses schreiben wird; aber neue Bahnen zu brechen, dürfte ihm wohl kaum beschieden sein. Wenn nun die D. M. Z. bisher stets den Grundsatz festgehalten, unter den neueren Erscheinungen der Musikwelt nur diejenigen mit Auszeichnung zu nennen und zu begünstigen, bei denen einerseits ein individuelles Eigenleben hervortritt und die sich andererseits des Weltalls ewigen Gesetzen fügen, so fragt es sich zunächst, in wie weit Rosenhain mit seinem eleganten Styl die zahllose Schaar jener modernen Talentchen wirklich überragt, die schon deßhalb die Berücksichtigung einer ernstgemeinten Kritik nicht verdienen, weil das Feld, das sie bebauen, meist nur ein winzig kleines ist, und sie, obschon sie im Grunde so verzweifelt wenig zu sagen haben, den Mund doch deßhalb erst recht voll zu nehmen und der einsichtslosesten Vielschreiberei zu huldigen pflegen, wobei sie sich denn natürlich doppelt rasch völlig erschöpfen müssen.

Die oben angezeigten Werke lassen diese Frage, wie uns dünkt, zu Gunsten des Künstlers beantworten, der schon durch das Programm, womit er 1842 mit dem berühmten J. B. Cramer gemeinsam einen artistischen Cursus des Clavierspiels in Paris ankündigte, deutlich verrieth, daß er sich von dem modernen oberflächlichen Virtuosenthum doch in zwei Punkten sehr wesentlich unterscheidet, nämlich in seiner wahrhaften Achtung vor den großen Meisterwerken der Vergangenheit und in seinem Sinn für das Stylgemäße und geistig Ausdrucksvolle, der blos materiellen und äußerlichen Effekthascherei unserer Tage gegenüber. Wie er damals über die richtige Behandlung des Clavierunterrichts schrieb: „Es erscheint nützlich, die jungen Künstler von der ausschließlich materiellen Bahn abzubringen, um vor Allem den Styl, Ausdruck und Geschmack in ihnen zu bilden und sie fähig zu machen, die Werke der großen Meister zu verstehen, denn dann erst erreicht das Talent des Ausführenden sein wahres Ziel, welches in der treuen Wiedergabe des Geistes des Componisten beruht, und dann erst wird die mechanische Fertigkeit nicht mehr Selbstzweck, sondern allein nur Mittel zum Zweck sein", — dasselbe auf das Wesen, statt auf den Schein der Sache losgehende Streben zeigt sich auch in den meisten der uns hier vorliegenden Compositionen, obschon sie nicht alle auf der gleichen Höhe der Erfindung und der echten Gefühlswärme stehen.
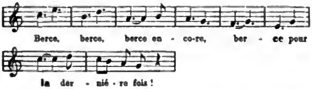
Unter den 6 deutschen Liedern mit Clavierbegleitung, die sich sämmtlich durch melodischen Fluß, gute contrapunktische Arbeit und angenehme Sangbarkeit auszeichnen, haben uns Nr. 1 von Heine, ⁶/₈ Takt, A-moll „Ich lieb' eine Blume, doch weiß ich nicht welche", Nr. 4 von W. Müller, ⁶/₈ Takt, G-dur „Hast du von den Fischerkindern das alte Mährchen vernommen", und Nr. 5 von Geibel, ⁶/₈ Takt, A-moll „Wenn sich zwei Herzen scheiden, die sich dereinst geliebt", am meisten zugesagt. Das erste dieser Lieder ist leicht und duftig gehalten, hat eine sehr ansprechende Cantilene und gewinnt auch durch eine hübsche Figur im begleitenden Baß an Interesse. Namentlich schön empfunden ist die Stelle: „die Nachtigall schlägt, und ich verstehe den süßen Gesang", wo die Singstimme auf das Wort „Gesang" das zweigestrichene E aushält, während die Begleitung das Thema



wieder aufnimmt. Nr. 4 und 5 nehmen hauptsächlich durch ihren höchst einfachen und ungezwungenen Ausdruck eines tiefen Gefühls für sich ein.

Die übrigen Vocal-Sachen sind ungefähr auf dieselbe Stimme, d. h. auf einen Mezzosopran berechnet, obwohl auch ein Tenor sich damit befassen kann und dankbare Aufgaben darin findet. Besonders gelungen sind unter den Liedern mit Cello-Begleitung Nr. 1, der Einsiedler von Eichendorff: „Komm' Trost der Welt, du stille Nacht!" (B-dur ³/₄ Takt), ein pompöses Stück für die Stimme, der sich das obligate Cello ausnehmend gesangvoll anschmiegt, und Nr. 6 von einem ungenannten Verfasser: „Mag auch heiß das Scheiden brennen" (As-dur ³/₄ Takt, Andante espressivo). Doch wird auch die lebendige Frische von Nr. 3: „Wie ist doch die Erde so schön!" (Text von Reinick, Vivace ⁶/₈ Takt As-dur) und die recht ausdrucksvoll componirte Wehmuth von

Eichendorff (Nr. 4): „Ich kann wohl manchmal singen, als ob ich fröhlich sei" (D-moll und D-dur, ⁴/₄ und ³/₄ Takt, Lento) mit Recht ihre Verehrer finden. Am wenigsten behagt uns das vom Pariser Salonstyl mehr als billig angehauchte Adieu à la mer, obwohl es auch für Orchester gesetzt und von Roger, Mad. Doms-Gras, Mad. Falconi, Dobré u. A. vielfach gesungen, in Pariser Concerten oft gefallen hat. Schon die Worte des Herrn v. Lamartine, von Carl Gollmick in's Deutsche übersetzt: „Murmure autour de ma celle, douce mer etc." tragen einen etwas abgebrauchten Charakter an sich; ähnliche Ideen und Empfindungen sind schon so abertausendmal in musikalische Seufzer eingekleidet worden, daß es sich kaum noch der Mühe verlohnt, nach neuen Ausdrucksformen für so abgestandene poetische Limonade zu ringen. Auch hat es der Componist trotz aller hübschen Einzelzüge, lockeren Bässe und capitalen Gesangseffekte — denn allerdings ist mit dem Stück für einen gut geschulten Sänger im Concert viel zu machen — in der That nicht dahin gebracht, unsere Tonsprache mit einem wesentlich neuen Gedanken zu bereichern; es reiht sich eine wohlklingende musikalische Phrase an die andere, und nur der Schluß: „Viens donner le baiser d'adieux" besticht durch einige originellere Wendungen, wie ganz besonders auch durch die vortreffliche Gelegenheit, die hier einer vollen und sonoren Mezzo-Sopran-Stimme geboten wird, dicht auf einander ihre tiefere und ihre höhere Lage nach Herzenslust zu präsentiren. Unbedeutend ist das erste Thema, ⁶/₈ Takt, C-dur Allegro non troppo; das zweite im selben Tempo, Takt und Tonart ist hübscher, aber etwas zu lang ausgesponnen, zu oft wiederkehrend. Es lautet:
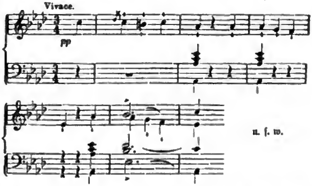



Ueber die abscheuliche Deklamation der beiden unterstrichenen Worte kann man mit dem Componisten nicht rechten, da ein französisches Publikum, für das er seine Musik zunächst geschrieben, in dieser Hinsicht eben Alles verträgt, und der zugleich untergelegte deutsche Text zu dergleichen Ausstellungen keinen Anlaß bietet. Auch ist uns in den deutschen Liedern Rosenhain's sonst nur eine durchaus correcte Deklamation begegnet, die mit dem angenehmen Fluß der Melodie auf das Beste harmonirt.

An dem F-moll-Trio endlich ist entschieden der erste Satz (Allegr. appassionato) der beste; er fließt leicht und gefällig dahin, ist kerngesund in der Erfindung und Durcharbeitung und läßt durch seine Frische einen ganz angenehmen Eindruck zurück, zumal er für die einzelnen Instrumente überaus dankbar geschrieben ist. Vielleicht hat der Componist selbst auf dieses Moment ein etwas allzugroßes Gewicht gelegt, denn es kommen in Folge dessen Stellen selbst in diesem ersten Satz vor, die vielleicht zu stark auf den akustischen Effekt des betreffenden Instruments berechnet sind, wie z. B. die Cello-Stelle auf S. 9:
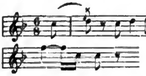



u. s. w.

Das soll gerade kein Tadel sein, aber doch eben den Standpunkt charakterisiren, den Rosenhain selbst in seinen gelungensten Stücken einnimmt: seine große Formgewandtheit und gefällige Melodieführung bleiben stets die hervorstechendsten Eigenschaften. Den zweiten Platz würden wir dem Scherzo einräumen, das ganz den harmlos heiteren Charakter Haydn's an sich trägt, und dessen Thema gut erfunden ist:




u. s. w.

Der zweite Satz, Andantino in As-dur, ³/₄ Takt, ist etwas schwächer in der Erfindung, obschon nicht unangenehm wirkend, während der 4. Satz (Allegro non troppo, F-moll ⁶/₈ Takt) schon deßhalb als der schwächste bezeichnet werden muß, weil er einige schwülstige Härten enthält, die mit dem sonstigen leichten und gefälligen Charakter des Stückes ohne innere Noth contrastiren und die wohlthuende Harmonie des Ganzen stören. Dies fällt aber um so mehr auf, weil hierin wieder ein Thema vorkommt, das sich dem schönklingenden und ansprechenden Colorit des Ganzen auf das Engste anschließt:



u. s. w.

Trotz dieser Ausstellungen reihen wir die Arbeit jedoch unbedenklich, wenn auch die Schumann'sche Empfindungswärme nicht erreichend, den besseren neuen Produktionen auf diesem Gebiete an, denn sie zeugt von einem Talent, das seine Kräfte geübt und sie niemals überschätzt, von seiner Kenntniß der Instrumental-Effekte und einem gesunden Sinn, der, ohne in schönrednerische Leere sich zu verlieren, nach einem reinen und allgemein faßlichen Ausdruck musikalischer Gedanken strebt.

---

Dur und Moll, 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten. Für die Violine allein oder mit Pianofortebegleitung, zur höhern Ausbildung in der Technik und im Vortrage, von Ferdinand David. Op. 39. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

D. Daß die Kritik einem Werke wie dem vorliegenden mit Achtung und freudigem Willkommen entgegentritt, dazu nöthigt das in demselben hervortretende Streben und der Name des Verfassers von vorne herein. Der unübertroffene Meister deutschen Geigenspiels, der langbewährte Lehrer, dem ein großer Theil unserer lebenden Künstler seine Bildung dankt, der vielseitig gebildete, geschmackvolle Musiker, bietet hier den Jüngern der Kunst ein Mittel, durch Fleiß und Uebung einem höheren Ziel sich zu nähern; er öffnet den Schatz seiner reichen Erfahrung und gründlichen Kenntniß, um dem strebsamen und auf ernste Ziele gerichteten Künstler Stoff zu weiterer Fortbildung darzubieten. „Der höheren Ausbildung" sind die Stücke gewidmet, und darunter versteht David erstlich zwar einen höheren Grad virtuoser Technik, dann aber und vorzugsweise Vervollkommnung im musikalischen Vortrag; wobei er ohne Frage einem gerade jetzt dringenden

Bedürfnisse nachkommt. Denn immer mehr wird auch im gebildeten Publikum die Vorstellung von wahrer und echter Künstlerschaft herrschend, welche nicht persönliche Bewunderung zum höchsten Ziele hat, sondern ihre Aufgabe darin sieht, mit Hingebung an die Idee des Componisten ein wahres Verständniß durch richtige Darstellung zu fördern; und vielfach weiß man recht gut, daß man den wahren Künstler besser nach einem Beethoven'schen Quartett, wie nach einem Concert von Vieuxtemps zu beurtheilen hat. Hier muß natürlich Begabung und angeborner Sinn das Meiste thun; doch vermag auch hier erste Anleitung und Erziehung durch gute Muster viel. Das also will David; und während jedes seiner 25 Stücke eine besondere Seite der Technik behandelt, sind sie doch alle auch, abgesehen davon, abgerundete, selbstständige Musikstücke, von denen sogar mehrere durch Ueberschriften eine bestimmte Charakteristik anstreben. So hat also der Lernende vielfache Gelegenheit, Bogenführung und sonstige Technik dem musikalischen Charakter anzupassen, die richtige Klangfarbe für den Ausdruck zu finden, rhythmische und periodische Eintheilung richtig aufzufassen und wieder zu geben u. dgl., kurz der wahren Kunst der Darstellung sich mehr und mehr anzunähern.

Verfolgt also der Verfasser einen doppelten Zweck, einen instructiven und musikalischen, so muß auch die Besprechung diese beiden Richtungen ins Auge fassen. Ref. gesteht, sich in ersterer Beziehung nicht für einen competenten Urtheiler ansehen zu können; doch glaubt er nach eingehender Prüfung als seine Meinung aussprechen zu dürfen, daß es dem Verfasser gelungen ist, mit großer Sorgfalt jeder Seite der Technik gerecht zu werden. Schon in der Benutzung aller Tonarten (nach Art von Bach's wohltemperirtem Clavier) liegt ein wesentlich instructives Moment; jeder Violinspieler weiß, wie schwer es ist, namentlich in den Kreuztonarten, von E an, Reinheit und Sicherheit der Applicatur zu erlangen. Auch sonst finden sich für die bekannten Schwierigkeiten angemessene Uebungen; für breiten Bogenstrich (1. 8.), hüpfende Bogeführung (5. 6.) gebundenes Spiel (9. 20. 17.) Staccato (19), Octavengänge (10), Arpeggien, Trillerketten, schnelles Greifen von Doppelgriffen und Flageolettönen (das Aufsuchen der letzteren scheint uns zuweilen zu einer gesuchten Spielerei zu werden); ein Hauptstreben aber ist darauf gerichtet, auf der Geige auch eigentliche Mehrstimmigkeit in Anwendung zu bringen. Bei den großen Anforderungen, die in dieser Hinsicht von Bach, ja schon von Tartini an den Violinspieler gestellt werden, ist es gewiß die Pflicht neuerer Violintechnik, diese Richtung zu pflegen; außerdem weiß jeder, der David gehört hat, wie staunenswürdiges er selbst in dieser Beziehung leistet. Doch will es uns bedünken, als habe hier David einer individuellen Neigung zu viel Spielraum gegeben, und als sei hier der Punkt, wo ihm die Technik Selbstzweck wird, anstatt Mittel zum Zweck zu sein. Man könnte erwiedern, der harmonischen Deutlichkeit wegen sei oft die zweite Stimme nöthig; aber warum, antworten wir, konnte nicht dazu die Clavierbegleitung dienen? Diese ist nämlich, trotz des „aber" auf dem Titel, ohnedies ganz unentbehrlich; David's Melodik, um das schon vorweg zu nehmen, ist keineswegs überall so prägnant, daß sie auch ohne Begleitung gleich harmonisch verständlich wäre; vielfache enharmonische Verwechslungen bleiben ohne sie unklar. — Diese Einseitigkeit hat nun, wie uns dünkt, einen Mangel nach anderer Seite hin hervorgerufen; es fehlen Beispiele für den einfachen, getragenen Gesang, in welchen die Schwierigkeiten nur in dem richtigen Auffassen der Tonfarbe und des Empfindungsausdruckes gelegen hätten; wo dergleichen ruhigere und einfachere Stücke auftreten (so das Hirtenlied Nr. 5, Romanze Nr. 13), werden sie sofort durch Hinzutreten einer zweiten Stimme complicirter. Dergleichen durfte unserer Meinung nach nicht fehlen in einem Werke, welches nicht blos technisch, sondern auch musikalisch bilden will.

Was nun das Musikalische noch insbesondere angeht, so wäre es unbillig hier einen absoluten Maßstab anzulegen und von einem Werk, welches zunächst dem Unterrichte dient, Originalität der Erfindung zu verlangen. Gerade hier, wo die Befähigung zur Darstellung des Classischen gefördert werden soll, ist ein Anschluß des Componisten an bestimmte Muster durchaus gerechtfertigt. Uebrigens kennen wir David aus seinen früheren Compositionen als einen gründlich gebildeten Contrapunktiker und einen mit Verständniß und Geschmack für alles wahre und echte, dabei mit glücklicher und leichter Erfindung begabten Musiker; nur daß diese Erfindung nicht eigene Wege geht, sondern meist früheren Vorbildern folgt. Auch in den vorliegenden Stücken wird mit Geschick ein gewisses eklektisches Verfahren befolgt; den verschiedenen Stylgattungen, denen die Stücke angehören, weiß sich der Componist mit Gewandtheit anzubequemen. So beginnt das Werk mit einer Uebung für vollen und breiten Bogenstrich; was konnte hier angemessener sein als ein Präludium im Bach'schen Style? und dies ist David in vollem Maße gelungen, die melodischen Figuren sind kräftig und prägnant und das Stück bekommt durch den sicheren Fluß derselben einen kräftig markirten Charakter, welcher durch die bei den Harmoniewechseln zwischentretenden kräftigen Accorde noch gehoben wird. Die formellen Vorzüge des Componisten, Sicherheit der harmonischen Führung, Ebenmaß der periodischen Abschnitte, meisterhafte Durchführung des Grundmotivs treten schon hier, wie in den meisten späteren Stücken entschieden hervor. Noch zweimal schließt sich David dieser altclassischen Weise an, in der Toccata Nr. 8 Es-moll und der Fuge (Nr. 16 G-moll), letztere ist freilich in der Form sehr frei und in ihr wird vielfach das polyphone Element ganz fallen gelassen, so daß der Etüdencharakter der maßgebende wird. Von den übrigen Stücken möchten wir hinsichtlich der Erfindung noch hervorheben das markirte, charaktervolle Scherzo (Nr. 2 C-moll), das anmuthige, weiche Notturno (Nr. 3 Des-dur), das lebendige Stück alla Polacca (Nr. 7 Es-dur), worin sich David auch als einen mit sicherem Gefühle begabten Rhythmiker zeigt, indem im Trio der ³/₄ und ²/₄ Takt fortwährend wechselt, ohne daß das geringste Schwanken der Gleichmäßigkeit entsteht. Da hat denn der Vortragende Veranlassung sich in Auffassung der Rhythmen zu üben. In anderen Stücken, wie in dem Liede (Nr. 17 As-dur), dem Martellato (21. B-dur), dem Capriccio (Nr. 23), tritt das harmonische Element in den Vordergrund; auch in dieser Hinsicht bewährt der Componist ein großes formelles Geschick, giebt aber auch hier wie uns scheint, einer individuellen Fertigkeit zuweilen zu sehr nach; die Modulation, in welcher er ganz auf dem modernen Schubert-Schumann'schen Boden steht, ist oft zu schnell und schroff; in mehreren Stücken hat man schon in der 3. Zeile die Grundtonart vergessen. Auch wiederholt er sich hier oft. Tritt also hier öfters statt des natürlichen Flußes Reflexion und Berechnung ein, so konnten wir uns bei der ganzen zweiten Hälfte des Werkes des Gefühls nicht erwehren, als habe die anfängliche Begeisterung nicht durch alle 25 Stücke ausgehalten; mehr wie im ersten Theil haben uns hier die Stücke den Eindruck des Gemachten hinterlassen, welcher nur durch die interessante Technik verdeckt wurde. So ist schon in dem Duettino (9. E-dur) eine gesuchte Klangberechnung unverkennbar; in Nr. 11 (F-dur) ist der verlangte Humor nicht recht frisch und echt; die Mazurka (18. Gis-moll) ist ein etwas abgeblaßtes Nachbild Chopins. Höchst interessant ist noch Nr. 6 (am Springquell D-dur), in welchem eine glückliche Malerei, jedoch innerhalb strenger musikalischer Form, durchgeführt wird; eine prächtige Uebung für ganz ungebundenen, ja dramatischen Vortrag Nr. 22 (quasi Fantasia). In mehreren Stücken hielt schon die Ueberschrift den Charakter des Uebungsstückes fest, so Octavenetude Nr. 10, gebrochene Accorde Nr. 12, Staccato 19, Legato 20, Martellato 21. Aber auch diese zeigen sichere und feste, formelle Gestaltung und nie stockenden Fluß der Motive. Im Ganzen genommen glauben wir von dem musikalischen Werth der David'schen Stücke (denn der instructive ist ja von jenem Urtheile ganz unabhängig) sagen zu dürfen, daß die Mehrzahl derselben, auch ganz abgesehen von ihrer eigentlichen Bestimmung für den Unterricht, selbstständig für sich als dankbare Concertstücke dienen können.

# Correspondenzen.

## Frankfurt a. M.

DL. Gestatten Sie mir, daß ich, der Ordnung meiner Berichte vorgreifend, von der „Passionsmusik“ und ihrer Aufführung durch den Cäcilien-Verein am Charfreitag d. 18. April, schreibe. Gleich nachdem Mendelssohn das herrliche Werk der Vergessenheit entrissen, wurde es bei uns durch Schelble im Cäcilienverein heimisch gemacht. Er selber soll die Parthie des Evangelisten ausgezeichnet gesungen haben. Während der verschiedenen interimistischen Direktionen nach Schelble's Tode kam die Sache ins Stocken. Messer belebte sie neu. Auch er sang in seiner Zeit den Evangelisten selber. Doch wagte man nicht mehr, die großen Kosten für Benutzung des Orchester's dran zu wenden. Messer's zuweilen wahrhaft wunderbares Clavierspiel ersetzte allerdings, nach Seite der Harmonie und des Contrapunktes, fast vollständig das Orchester; nach Seite der Klangwirkung liegt dies jedoch außer aller Möglichkeit. Als der junge Rühl'sche Verein ernstlich anfing, dem älteren Bruder Concurrenz zu machen und ein Concert ums andere mit vollem Orchester gab, hoffend, daß das Deficit des einen durch die Mehreinnahme des andern gedeckt werde, raffte auch der C.-V. sich auf und gab, vor etwa 6 bis 7 Jahren, die Passion mit Orchester. Welch ungeahnter Reichthum, welche Fülle herrlicher Klangwirkung erschloß sich da den Hörern und den Mitgliedern, von denen natürlich nur die kleinste Zahl sich noch der Schelble'schen Aufführungen erinnerte! Wenn ich Ihnen nun sage, daß seit etwa 20 Jahren die Passion Jahr aus Jahr ein, mit wenigen Ausnahmen, auf dem Repertoir der Abonnementsconcerte des C.-V. steht, daß die älteren Mitglieder ihre Stimmen fast auswendig wissen, daß durch die Zuziehung der Kinder zu den Choräleu auch eine große Anzahl von Eltern interessirt wurden, die sonst vielleicht sich wenig um Musik kümmern, so wird Ihnen begreiflich werden, daß dieses Concert eine Art musikalisches Volksfest für uns ist. — Ueber das Werk selbst und all' seine Herrlichkeit ist nun in Ihrem Blatte eingehend genug geschrieben worden und ich kann mich zu der Aufführung wenden. Dieselbe war in sofern diesmal eine sehr wichtige, als sie zum ersten Male unter Müller's Leitung stattfand. Um, wie ich so gern thue, Hrn. Dir. Müller von Herzen loben zu können, lassen Sie mich zuvor das Eine nennen, was fehlt, die Begeisterung. M. hat es noch nicht vermocht, die jüngeren Mitglieder des Vereins (und ihrer sind sehr viele) hinlänglich zu entzünden, und von den älteren sind Einzelne laß geworden. Warum? Der Direktor scheint mehr als nöthig die Seite des Lehrers hervor- und die des Künstler's zurücktreten zu lassen. Es ist nicht denkbar, daß er selber nicht begeistert sein sollte; aber er dürfte dies immerhin etwas mehr merken lassen. Nach der technischen Seite war die diesmalige Aufführung eine der schönsten, die ich gehört. Die Chöre setzten, eine einzige Ausnahme abgerechnet, präcis ein und waren ihrer mitunter sehr schweren Intonation sicher. Der Kinderchor (Knaben und Mädchen der Oberklassen der „Musterschule“), mit dem sich Hr. Müller ganz besondere Mühe gegeben, klang diesmal weniger rauh als sonst. Man ließ ihn ganz zweckmäßig auch die allgemeinen Choräle und die Choralmelodie im Schlußchor des 1. Theiles mitsingen *). Das Orchester war, Bach's Intention gemäß, in zwei Abtheilungen getheilt; Manches z. B. das Alterniren der Figuren beim ersten Chor, machte sich dadurch entschieden deutlicher als früher, wo man die Instrumente beisammen gelassen und nur in erste und zweite getheilt hatte. Der Kraftentfaltung aber war die Trennung nicht günstig; man wird für die Folge auf eine Verstärkung des Orchester's denken müssen. Bezüglich der Begleitung der Secco-Recitative sind wir leider immer noch nicht im Klaren. Sie wurden bei uns auf dem Flügel, und zwar von Md. Henkel begleitet, mit Unterstützung des eigentlichen Basses durch den Violon. Nun findet aber ein hiesiger Kritiker, **) daß der Eintritt des Pianoforte nach der Orchester- und Chor-Masse wahrhaft beleidigend dünn geklungen habe. Man denke sich aber erst ein Cembalo zu Bach's Zeiten! Dagegen nennen Sie die Begleitung durch's Violoncello ein „Gegrunze.“ Nach Rietz wäre unsere Weise die rechte. — Dieselben Choräle, welche bei Ihnen weggelassen wurden, blieben auch hier weg; dieselben, welche in Wien von Solostimmen (nicht doch! ohne Begleitung der Instrumente, aber nicht „Solo.“ D. Red.) vorgetragen wurden, wurden auch bei uns so behandelt. Auch ich gebe gern zu, daß dies eine sehr schöne Wirkung machte, kann aber doch die Meinung nicht aufgeben, daß man die Wirkung beibehalten sollte, die Bach beabsichtigt. Von dem Choral „O Haupt“ wurde bei uns nur eine Strophe gesungen. Eine zweite erscheint mir auch nicht nöthig, findet aber doch in Bach's Willen (vielleicht durch gottesdienstliche Verhältnisse veranlaßt) ihre Berechtigung. (Vgl. Partitur S. 214, und Vorwort S. 28). Aus welchem ästhetischen Grunde aber Hr. Müller die Worte „Gegrüßet seist du mir“ ohne Orchester und pp. singen ließ, ist mir durchaus unbegreiflich. Die in Wien weggelassenen Arien blieben auch bei uns weg, mit Ausnahme derer in Es für Alt: „Sehet, Jesus hat die Hand“ (einer sehr schönen, die wir um Alles nicht missen möchten) und in B für Baß: „Mache dich, mein Herze rein.“ Letztere war wohl Stockhausen zu Liebe diesmal aufgenommen; ich hätte sie lieber entbehrt als z. B. die herrlichen Arien des ersten Theiles „Buß und Reu“ und „Ich will dir mein Herze schenken.“ Unsere Solisten waren Fräulein Rothenberger aus Köln für Sopran, Frau Palthof aus Aachen für Alt, Hr. Rudolph Otto aus Berlin für die Partie des Evangelisten und Hr. Stockhausen für die des Jesus und für einige größere Baßsoli. Die Partie des Petrus, Judas und Hohenpriesters fand in einem Vereinsmitgliede einen wackeren Vertreter. Die Erwartung spannte sich natürlich am Meisten auf Stockhausen und Frl. Rothenberger, welche in den letzten Rühl'schen Concerten so sehr angesprochen. Beide befriedigten mich aber nicht vollkommen; Beiden scheint die Bach'sche Weise noch etwas fremd zu sein. Doch sage ich gern, daß mir die Eine wie der Andere sehr geeignet scheinen, echte Bach-Sänger zu werden, nur sind sie's noch nicht. Frau Potthof, als Frl. Christine Diehl uns aus früheren Zeiten gar wohl in gutem Andenken, sang sehr edel und gefühlvoll, und Herr Otto, bei dem es freilich nicht ganz ohne Abänderungen ging, zeigte sich als ein in Bach's Art Eingeweihter. Der große Saal war durchaus gefüllt und das Concert hat dem unerreichbaren Meister neue Anhänger zugeführt — das ist das schönste Resultat.

*) Das Letztere geschah auch hier. Von den Chorälen war es nur unseres Erinnerns der: „Erkenne mich mein Hüter“ wo die Knaben (etwa dreißig — viel zu wenig!) mitsangen. D. Red.

**) Derselbe schlägt die Orgel dazu vor. Die musikalischen Gründe, die Rietz dagegen anführt, (S. 22 des Vorwortes) sind allerdings triftig. Wenn Letzterer jedoch in dem Vorhandensein der beiden autographischen Orgelstimmen Grund genug findet, die Aufstellung einer zweiten Orgel anzunehmen (S. 21), was nebenbei viel einfacher gesagt als gethan ist, so dürfte das Vorhandensein der (ebenfalls autographischen) Bezifferung der Seccorecitative in diesen Orgelstimmen nicht geringerer Grund zu der Annahme sein, daß sie auch mit der Orgel begleitet wurden. —

# Nachrichten.

Der Vorstand der Musikschule in Frankfurt a. M. hat einen Jahresbericht und ein Programm zu der am 5. April stattgefundenen öffentlichen Prüfung herausgegeben; wir entnehmen diesem Aktenstück, daß die Unternehmer sich durch die vielfachen Schwierigkeiten nicht abschrecken ließen ihr Streben fortzusetzen. Die Zahl der Schüler betrug im letzten Unterrichtsjahre 18; der Lehrer sind 8 und zwar für Violine, Violoncell, Clavier, Gesang, Ensemblespiel, Theorie, Geschichte, Orgel. Bei der Prüfung wurden Violinconcertsätze von Rode, Mayseder und Beriot, Claviersätze von Clementi, A. Schmitt, Mozart, Hummel, Beethoven, Kammermusikstücke von Haydn (Claviertrios und Streichquartett), Gesangstücke von Marschner und Mendelssohn, Orgelsätze von S. Bach und Rink durch Zöglinge zu Gehör gebracht.

Freitag den 2. Mai brachte die Berliner Singakademie Händel's „Salomo“ zur Aufführung, eine der letzten, aber wie die Nat. Ztg. meint, „keineswegs bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Zwar fehlt es nicht an einzelnen Zügen, die in ihrer einfachen Bestimmtheit und zusammengefaßten Kraft des Ausdrucks das echte Kennzeichen des Händel'schen Genius tragen, im Verhältniß zu den weit gestreckten Partieen, die lediglich die äußere musikalische Convenienz des 18. Jahrhunderts zur Schau stellen und deshalb dem geräuschlosen Zerstörungswerk der Zeit keinen Widerstand entgegen zu setzen vermochten, sind derartiger Stellen, die

wie fest gefügte Mauern und Säulen aus dem Ganzen hervorragen, doch nur sehr wenige." Die Partie des Solomo ist für eine Altstimme geschrieben, die von Frl. Bähr ausgeführt wurde. „Die Ausführung litt fast von Anfang bis zu Ende an einer gewissen Lässigkeit." — — Der Musikreferent desselben Blattes sagt bei Gelegenheit einer neuerlichen Aufnahme der Verdi'schen Oper „Ernani" in das Repertoire der königl. Bühne u. A: Das Libretto wetteifert mit dem des Trovatore an Unnatur und Zerfahrenheit der Handlung, widerlicher Verzerrung der Charaktere, schwulstiger Aufgeblasenheit und faselnder Rhetorik. Die Musik schließt sich noch sehr eng der überlieferten Donizetti'schen Schablone an überbietet aber durch die Rohheit in allem Technischen selbst die nachlässigsten Partituren des unendlich geschmeidigeren Vorgängers. Die Instrumentation ist tobsüchtiger, die Behandlung der Stimmen, namentlich der männlichen, noch weit mehr auf die Entfesselung der Naturkraft gerichtet, die psychologische Charakteristik gleich Null!!

Partituren der beiden Mendelssohn'schen Clavierconcerte in G-moll und D-moll, dann des Violinconcerts in E-moll sind bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, — dann der Beethoven'schen Fest-Ouvertüre op. 124 bei Schott in Mainz erschienen.

In Berlin wurde in der Charwoche außer der Matthäuspassion und der D-Messe auch, wie alljährlich, noch Graun's Tod Jesu aufgeführt.

Auch in Dessau und Stuttgart wurde die Matthäuspassion am Charfreitag gegeben, und zwar am erstgenannten Orte in der ursprünglich beabsichtigten Weise als Nachmittagsgottesdienst mit Predigt zwischen dem ersten und zweiten Theil. Auch in Stuttgart scheint dies der Fall gewesen zu sein, da die Aufführung 4½ Stunden in Anspruch genommen haben soll. Dirigent daselbst war Herr Prof. Faißt.

Von der Breitkopf und Härtel'schen Beethoven-Ausgabe ist neuerdings eine Lieferung ausgegeben worden. Dieselbe bringt die Schlacht bei Victoria (Partitur), das Streichquintett in C (Partitur und Stimmen), und die drei Claviertrios op. 1 (Partitur und Stimmen).

Beethoven's geistliche Lieder op. 48 sind von H. Giehne für gemischten Chor a capella gesetzt bei Rieter-Biedermann erschienen.

Aus Basel wird uns gemeldet: Der Orpheus-Verein (unter Leitung von Musikdirektor Walter), welcher sich schon öfters durch Vorführung älterer und neuerer Meisterwerke sehr verdient gemacht, veranstaltete kürzlich eine vortreffliche Aufführung der Bach'schen Cantate „Christ lag in Todesbanden" und machten besonders der 4. Vers „Es war ein wunderlicher Krieg" mit dem Choral im Alt und der darauf folgende Chor für Baß „Hier ist das rechte Osterlamm" eine ganz bedeutende Wirkung und tiefen Eindruck. — Hierauf folgte das achtstimmige Misericordias von Durante, dann Blanche de Provence von Cherubini, 2 Chor-Romanzen von Schumann („der Sänger" und das reizende „Sommerlied") und schließlich eine interessante Auswahl der brittischen Volkslieder von Beethoven bearbeitet für Chor und Solis mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncelle, (nämlich: Robin Adair, — der wandernde Barde — der treue Johnie und God save the King).

Ein von der Antiquariats-Handlung A. Asher u. Comp. in Berlin kürzlich ausgegebener Katalog zeigt manche werthvolle und seltene musikalische Werke an, darunter: Agricola's Musica instrumentalis (1529) und Musica figuralis (1532); Aaron's Toscanello (1529 und 1539); Cantiones sacrae (1546—47 bei T. Susato in Antwerpen); ein Exemplar von Glarean's Dodekachordon (1547) mit schriftlichen Bemerkungen von des Verfassers Hand; Werke von Gafurius (Franchinus), Sebald Heyden, Hasler, Isaac, Lassus, Zarlino u. a. m. Die Preise sind zum Theil sehr hoch gestellt.

Die deutsche Händelgesellschaft hat soeben die 11. und 12. Lieferung ihrer Händelausgabe veröffentlicht. Sie enthalten die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline" und „das Alexanderfest, oder die Macht der Tonkunst."

Wir machen die Freunde Mozart's auf den soeben erschienenen, von Köchel verfaßten und bei Breitkopf und Härtel gedruckten thematischen Katalog sämmtlicher Compositionen von Mozart aufmerksam.

Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlicht im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel" folgende Warnung vor dem Vertrieb unerlaubter Nachdrücke von Beethoven's Werken: Von Jahr zu Jahr nimmt der Vertrieb unerlaubter Nachdruck-Ausgaben von Beethoven's Werken durch den deutschen Buch- und Musikalienhandel mehr überhand. Wohlgemeinte Warnungen, wie wir eine solche in Gemeinschaft mit anderen Originalverlegern Beethoven'scher und zugleich C. M. von Weber'scher Werke in Nr. 71 des Börsenblattes vom Jahre 1859 erlassen haben, scheinen nicht zu fruchten. Man zwingt die Berechtigten zu anderen Maßnahmen, und so haben auch wir in Bezug auf die Werke unseres Verlagseigenthums bereits vielfach Schritte thun müssen, die wir Andern und uns selbst gern erspart hätten. Es wird wohl hin und wieder von Seiten der Verkäufer angeführt, bei Beethoven's Werken seien die erlaubten Ausgaben von den unerlaubten nicht mit Sicherheit zu unterscheiden; ja, man stößt sogar auf die Einrede, Beethoven's Werke seien bereits Gemeingut. Allein in ersterer Beziehung ist dem Sortimentshändler, welcher unerlaubte Nachdrücke verbreitet, jedenfalls einzuhalten, daß er sich um das Rechtsverhältniß hätt: bekümmern sollen, und was das Zweite betrifft, so sollte doch billig jeder Buchhändler die einschlagende Gesetzgebung seines Landes kennen, und es sollten daher wenigstens die Sachsen und Preußen wissen, daß Beethoven's Werke, welche mit Eigenthumsrecht in sächsischem Verlag erschienen sind, in Preußen bis zum Jahre 1867, in Sachsen aber bis 1874 Schutz gegen Nachdruck genießen. Allein statt dessen werden Ausgaben von Louis Holle in Wolfenbüttel, H. Litolff und C. Weinholtz in Braunschweig, F. W. Arnold in Elberfeld, C. Bachmann in Hannover und viele ähnliche ungescheut verkauft, dadurch aber uns als berechtigten Originalverlegern ein unberechenbarer Schaden zugefügt.

Wir verzeichnen nachstehend die Werke von Beethoven, welche unser erweisliches Verlagseigenthum sind, nämlich:

Op. 29. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
„ 34. 6 Variationen (Thème Original) für das Pianoforte.
„ 35. 15 Variationen (mit Fuge) für das Pianoforte.
„ 67. Symphonie für Orchester.
„ 68. Symphonie für Orchester.
„ 69. Sonate für Pianoforte und Violoncell.
„ 70. 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell Nr. 1 und 2.
„ 71. Sextett für 2 Clarinetten, 2 Horn und Fagotts.
„ 72. Leonore, Oper.
„ 73. Concert für das Pianoforte mit Orchester.
„ 74. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
„ 75. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
„ 76. Variationen für das Pianoforte.
„ 77. Phantasie für das Pianoforte.
„ 78. Sonate für das Pianoforte.
„ 79. Sonatine für das Pianoforte.
„ 80. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester.
„ 81. Sonate für das Pianoforte.
„ 82. 4 Arietten und 1 Duett mit Pianoforte.
„ 83. 3 Gesänge von Goethe, mit Pianoforte.
„ 84. Musik zu Goethe's Egmont.
„ 85. Christus am Oelberg, Oratorium.
„ 86. Messe (3 Hymnen).
Lied aus der Ferne, mit Pianoforte
Andenken von Matthisson, Lied mit Pianoforte.

und warnen wiederholt vor dem Verkauf jeder unerlaubten Nachdruck-Ausgabe derselben, sei es in der Originalgestalt oder im Arrangement. Wo diese Warnung keine Berücksichtigung finden sollte, werden wir nicht länger anstehen dürfen, unsere schwergekränkten Rechte auf jedem zuständigen Wege geltend zu machen.

Leipzig, den 5. Mai 1862.

Breitkopf und Härtel.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 21. Wien, 24. Mai 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Sind „Aenderungen in vielen Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's" der erweiterten Claviatur wegen wirklich unbedingt „wünschenswerth"?

II.

### Einige neuere Ausgaben der Beethoven'schen Sonaten.
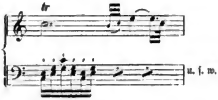
(Schluß).

Das Vorangegangene war für uns Veranlassung einige neuere Ausgaben der Beethoven'schen Clavierwerke durchzusehen, zunächst in der Absicht, von den „wünschenswerthen Veränderungen" vielleicht hie und da schon etwas zu entdecken. Besonders waren es eine Ausgabe der Beethoven'schen Clavierwerke, bei Halle in Wolfenbüttel erschienen und von Herrn Dr. Franz Liszt revidirt, und eine Ausgabe bei Hallberger in Stuttgart erschienen und von Herrn Professor Moscheles mit Bezeichnung des Zeitmaßes, des Fingersatzes u. s. w. versehen, welche wir der berühmten Namen der Herausgeber halber besonders berücksichtigen mußten. Daß wir in Betreff der „wünschenswerthen Veränderungen", einige ganz unwesentliche Fälle, als einige hinzugefügte Octaven abgerechnet, leer ausgegangen sind, ist schon erwähnt worden; es wird sich aber der Mühe verlohnen, die Zuthaten der Herausgeber dieser beiden Auflagen einmal in Kürze durchzumustern.

Ist man bei der Holle'schen Ausgabe erst über den keineswegs angenehmen Eindruck der äußeren Ausstattung hinweggekommen, so muß man zugeben, daß dieselbe im Ganzen correct und zuverlässig ist. Herr Dr. Liszt hat sich jeder Einmischung seinerseits enthalten und überall nur historische Treue angestrebt. Die einzigen Zuthaten bestehen in einer Menge von Buchstaben, welche, ähnlich wie in Orchester-Partituren, sehr reichlich durch die verschiedenen Sätze vertheilt sind. Obgleich es uns nicht einleuchten will, welchen Erfolg man sich von diesen Buchstaben versprochen hat, so wird doch auch Niemand an dieser sehr unschädlichen Zugabe Anstoß nehmen. Daß ferner in den Fugen der Sonaten op. 106 und op. 110 die verschiedenen Umgestaltungen, welche das Thema erfährt, als: Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung, krebsgängige Bewegung u. s. w. angemerkt worden sind, wird Mancher dem Herausgeber danken, um so mehr als diese Umgestaltungen nicht selten eigenthümlichster Art sind.
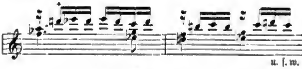
In der von Herrn Professor Moscheles veranstalteten Ausgabe finden sich desto mehr Zusätze von des Herausgebers Hand. Wie in der Vorrede gesagt wird, hat man bei der Ausgabe vor Allem den Zweck vor Augen gehabt, Beethoven's Sonaten auch dem größeren Kreise der Liebhaber zugänglich zu machen. Deßhalb ist dieselbe reichlich mit Fingersatzbezeichnungen versehen worden; es ist für jeden Satz die Bewegung nach dem Metronom bestimmt worden; ferner weil es in der Vorrede heißt, daß die verbesserte Konstruktion unserer Instrumente auch erhöhte Effekte zuläßt, sind eine Menge neuer Pedalangaben hineingekommen, und endlich glaubte der Herausgeber Lücken in den Vortragsbezeichnungen ausfüllen zu müssen, die sich auf Nuancen beziehen, die Beethoven selbst spielte, aber nicht niederschrieb. Ueber die Fingersatzbezeichnungen brauchen wir hier nicht zu reden, dieselben mögen manchen Ungeübten willkommen sein, ist aber Jemand gewöhnt sich seinen Fingersatz selbst zu bestimmen, so wird er nach bestem Ermessen dem vorgeschriebenen Fingersatze folgen oder auch nicht. Fast genau so verhält es sich mit den Bestimmungen des Zeitmaßes nach dem Metronom. Dieselben haben in unseren Augen keinen anderen Werth, als daß sie uns *vielleicht* die Bewegungen genau bestimmen, in welcher Herr Professor Moscheles die verschiedenen Sätze zu spielen pflegt. Wir sagen *vielleicht* denn Jedem, der es einmal versucht hat, wird es bekannt sein, wie es fast unmöglich ist, eine Bewegung, die man beim Vortrage recht gut zu treffen weiß, durch das Metronom ein für alle Male endgültig festzustellen. In Schindler's Biographie ist ausführlich zu lesen wie Beethoven, als er einst seine neunte Simphonie zweimal zu verschiedenen Gelegenheiten metronomisirt hatte, er das zweite Mal zu ganz anderen Bestimmungen gelangt war als das erste Mal. Hierauf von Schindler aufmerksam gemacht, wurde Beethoven unwillig und sagte: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon". Mit dem Orchester aber oder mit mit dem Clavier, das Davonlaufen bleibt immer dasselbe, und man erlaube uns also auch hier das Metronom auf sich beruhen zu lassen. Auf die Pedaleffecte dagegen, welche durch die verbesserte Construction unserer Instrumente nach des Herausgebers Ansicht jetzt zulässig geworden sind, müssen wir genauer eingehen. Gewiß wird kein verständiger Spieler auch beim Vortrag Beethoven'scher Compositionen die Hilfe verschmähen, welche ihm der Gebrauch des Pedals bietet, aber ebenso gewiß wird man sich zu hüten haben es überall anzuwenden, wo es überhaupt nur möglich ist. Herr Professor Moscheles selbst hat in vielen seiner vortrefflichen Compositionen gezeigt, welche Effecte sich gerade durch abwechselnden Gebrauch und Nichtgebrauch des Pedals erreichen lassen. Wir erstaunen deßhalb in der Vorrede des Herrn Moscheles zu lesen: „Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effecthascherei geschändeten Kunsttempels schreiben: *Bis hieher und nicht weiter! Diesen Pedaleffect, diese Vortragszeichen* gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng" u. s. w., und dann in den Sonaten selbst das übliche Ped. fast überall zu finden, wo es sich nur irgend anbringen läßt, wo es paßt und wo es nicht paßt. Daß dies nicht zu viel gesagt ist mögen wenige Beispiele beweisen. In dem Largo der Sonate op. 7 hat Beethoven beim Eintritt des Mittel-

satzes in As-dur besonders auf den Gegensatz des Staccato in der linken und des Tenuto in der rechten Hand gerechnet. Dieser Gegensatz wird durch den Pedaleffect des Herrn Moscheles so gut wie ganz aufgehoben. Ebenso wird in dem Adagio der Sonate in G-dur Op. 31, die später durch Sechszehntelbewegung gesteigerte ungemein reizende Staccatobegleitung Beethoven's




durch Herrn Moscheles' Pedaleffect zu einer gleichgiltigen Harmoniemasse. In dem Largo der Sonate Op. 10 D-dur, soll nach Herrn Moscheles' Anordnung das Pedal durch den ersten Takt hindurch halten. Auf jedem einigermaßen klangreichen Claviere wird dann aber das cis und a immer zugleich zu hören sein, was wahrhaft unerträglich ist, und es bleibt unbegreiflich, warum Herr Moscheles den Liebhaber solche Effecte hervorbringen lehren will. Doch genug der Beispiele; man wird sich überzeugen können, daß, wenn es der Raum erlaubte, dieselben noch in großer Anzahl aufzuführen wären. Nur eines noch müssen wir zur Sprache bringen. In dem Rondo der Sonate Op. 53 rechnete Beethoven bekanntlich sehr auf Pedaleffecte; zu unserer nicht geringen Verwunderung aber sehen wir, wie Herr Moscheles hier viele von Beethoven's eigenen Zeichen beseitigt, und dagegen von den seinigen wieder hinzugefügt hat. Mit welchem Recht Herr Moscheles diese Bevormundung Beethoven's ausüben will, ist uns nicht klar geworden. Uns wenigstens fehlt der Ausdruck für ein so willkürliches Verfahren mit einem so großen Kunstwerk, wir wissen auch nicht wie Herr Moscheles dieses Verfahren mit seiner in der Vorrede oft erwähnten Pietät für Beethoven's Werke in Einklang gebracht hat.

Am Schluße müssen wir noch auf die Lücken in den Vortragsbezeichnungen eingehen, die der Herausgeber ausfüllen zu müssen geglaubt hat, und einige Veränderungen und Zusätze betrachten, welche der Herausgeber an einigen Stellen hineingebracht hat. Zunächst finden wir in dem Finale der Es-dur-Sonate Op. 27 nach der Durchführung und nach dem Abschluß in B-moll die Bezeichnung: „un poco piu moderato, espressivo." Sollte Beethoven, der in allem, was die Herstellung und die Correctur seiner im Druck erschienenen Werke betrifft, so sorgfältig zu Werke ging, einen Tempowechsel, wenn er ihn wirklich beabsichtigte, zu bezeichnen unterlassen haben? Wenn Herr Professor Moscheles diese Sonate wirklich von Beethoven selbst so hat spielen gehört, so möchten wir dem Bericht von Ries unbedingt Glauben schenken, welcher sagt, daß Beethoven seine eigenen Compositionen meistens sehr launenhaft spielte. Wir gestehen, uns hat dieses espressivo lebhaft an diejenigen Spieler erinnert, welche des Gefühls so voll sind, daß, fehlt ihnen einmal die rechte Stelle für ihre Expressionen, sie dieselbe auch an der unrechten Stelle zu verwerthen wissen. — In der Sonate Op. 31 G-dur finden wir die vier Tacte wieder, mit welchen Nägeli vor vielen Jahren den ersten Satz derselben beglückt hat. Man kann das hierher Gehörige ausführlich in Ries und Wegeler's biographischen Notizen nachlesen. Herr Dr. Lißt bringt in seiner Ausgabe diese vier Tacte als Anhang mit der Bemerkung, sie fänden sich nicht in der Originalausgabe. — Die Achtel-Figur der linken Hand im Finale der Es-dur-Sonate Op. 31 sehen wir in allen zuverlässigen Ausgaben ohne Bogen oder Punkte, und wenn gegen den Schluß hin diese Figur in die rechte Hand übergeht, sehen wir sie mit non legato bezeichnet. Wahrscheinlich also hat Beethoven schon von Anfang an die Figur nicht legato haben wollen. Herr Moscheles hat diese Figur von Anfang an sorgfältig mit Bogen versehen, und später das non legato in den legato verändert. Dieses den legato findet sich auffallender Weise auch in der Lißt'schen Ausgabe. — Wir wären sehr geneigt in folgendem Falle an einen Druckfehler zu glauben, wenn der Druckfehler nur etwas wahrscheinlicher wäre. Wir lesen nämlich in dem Finale der Sonate Op. 57 dreimal
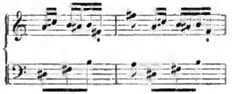



d statt des, ebenso bei der Wiederholung in der tieferen Octave




Angesichts der correspondirenden Stelle, welche ganz richtig das ges bringt, ist es kaum glaublich, daß das d wirklich gemeint sein kann. — In der Sonate Op. 90 hat Herr Moscheles, wie wir es in seinen eigenen Compositionen häufig gesehen haben, eine erleichternde Variante aus eigenen Mitteln hinzugefügt, für Spieler, denen diese Figur Beethoven's




etwa zu schwer sein sollte. Es scheint uns aber gar nicht sehr nothwendig zu sein, daß solche Spieler, denen diese Sonate zu schwer ist, sie überhaupt spielen, und es wäre wahrlich an der Zeit, solchen unberufenen Einmischungen in die Werke unseres großen Meisters alles Ernstes entgegen zu treten. — In dem zweiten Satz derselben Sonate lesen wir bei Moscheles



fis statt wie in allen zuverlässigen Ausgaben gis. So eigenthümlich dieses gis immerhin sein mag, so wird man Herrn Moscheles doch nicht ohne weiteres für berechtigt halten, diese Stelle nach Gutdünken zu verändern.

Dieses mag zur Beurtheilung der Beethoven-Ausgabe des Herrn Professor Moscheles genügen; wir haben unsere Leser vielleicht schon mehr als billig für Kleinigkeiten in Anspruch genommen, es lag uns aber daran, darzuthun, auf wie gefährlichen Wegen der Herausgeber solcher Meisterwerke, und sei er der berühmteste, bedeutendste und einsichtsvollste, der sich denken läßt, wandelt, wenn er bei der Herausgabe noch anderes, als die größte historische Zuverlässigkeit und Treue beabsichtigt.

## Recensionen.

Franz Schubert. Großes Octett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Horn, Fagott und Clarinette. Op. 166. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von G. Leithner (Dr. Sonnleithner). Wien, Spina.

S. B. Es ist dies dasselbe Octett, welches in der abgelaufenen Saison vom Hellmesberger'schen Quartett zu Gehör gebracht wurde und welches seit dem Jahre 1824, wo es ungefähr componirt ist, für Wien brach gelegen hat. Wir haben schon damals (siehe Nr. 1 dieses Jahrgs. Seite 5 und 6) mitgetheilt, daß es vielfach verkürzt und beschnitten gegeben, und wir müssen heute noch vervollständigend beifügen, daß überhaupt nicht alle Sätze gegeben wurden *). Dieses Octett enthält nämlich 6 Stücke: Introduction und Allegro F-dur, Andante B-dur, Allegro vivace [Scherzo] F-dur, Andante mit Variationen C-dur, Menuetto F-dur, einleitendes Andante und Allegro [Finale] F-dur. Von diesen wurden die Variationen und der Menuett weggelassen, und wie wir später erfuhren, befinden sich dieselben auch nicht in der bei Diabelli 1851—52 erschienenen Stimmenausgabe. Wir müssen dieses Verfahren aus dreifachem Grunde beklagen, einmal weil die beiden Stücke dieses Schicksal uns nicht geradehin zu verdienen scheinen, zweitens weil unseres Erachtens Niemand das Recht hat das Werk eines genialen Mannes verstümmelt in die Oeffentlichkeit zu schicken und dadurch nicht einmal die Möglichkeit zu lassen daß ein Anderer einen Akt der Treue und Pietät ausübe; drittens aber deßwegen, weil hier durch das Reduciren eines 6sätzigen Stücks auf ein 4sätziges die ganze Gattung, der es angehört verläugnet und das Publikum veranlaßt wird, als Kammermusik zu beurtheilen, was streng genommen einer andern Gattung: der Serenade, angehört. Deutet schon die Zusammenstellung der Instrumente auf eine außerhalb der eigentlichen Kammermusik stehende Gattung hin, so noch viel mehr die obige Anordnung in 6 Sätzen. Wie nun, wenn man verschiedene Ansprüche an diese beiden Kunstgattungen stellte, wenn man von der Serenade nicht jene Tiefe verlangte wie von der Sonatenform! Wie, wenn Schubert's Werk, in eine falsche Beleuchtung oder an einen falschen Platz gestellt, deßhalb Manche nicht ganz befriedigt hätte? —

Wer es je versucht hat, Solo-Blasinstrumente mit gleicher Berechtigung in das Streichquartett einzufügen, der muß die Erfahrung gemacht haben, daß diese Vermehrung und diese Verschiedenartigkeit der Stimmen einen andern Styl verlangt als das Streich-Quartett oder -Quintett. Um die Blasinstrumente zweckmäßig und wirksam zu verwenden, ist es unmöglich den streng polyphonen Styl des Quartetts beizubehalten. Er muß sich mehr zum homophonen wenden und dem Klangwesen einige Concessionen machen. Ist ja auch in der Symphonie der reine und strenge 4stimmige Satz nicht mehr durchaus anwendbar. „Wohl!“ sagt man, „aber die Wirkung des Ganzen kann und soll eben so bedeutend sein, trotz der Veränderung des Styls.“ Gewiß! aber hier tritt eben wieder die Absicht des Ganzen als „Serenade“ modificirend ein. Diese will nicht die absolute Versenkung des Hörers in die tiefsten Geheimnisse der Musik herbeiführen, sie will anregend, im besten Sinne unterhaltend wirken, und nähert sich insofern jener allerdings auf einer niedrigeren Stufe stehenden Gattung: der Unterhaltungs-, Tafelmusik und anderen mehr sinnlich heiter wirkenden Arten.

Nun stelle man sich aber auf diesen Standpunkt und sehe wie Schubert die einmal gestellte Aufgabe gelöst hat. Welch' ahnungsvolle Klänge gleich in der Einleitung, die sofort unsere Aufmerksamkeit erweckt und unsere Sympathie gewinnt. Man sehe die wundervollen Uebergänge auf Grund des thematischen Motivs im 8. Takt von F nach As und im 11. Takt wieder nach F zurück! Nun das Allegro. Ein kräftig schwunghaftes Thema von 4 Takten eröffnet es mit einer gewissen Festlichkeit. Die Bässe antworten, etwas freier das Thema bringend, und von oben herab senkt sich eine sinnige Gegenstimme, in eine graziöse Schlußfigur auslaufend, die später zu einer Episode verwendet wird. Noch einmal setzt das Thema in F energisch ein, wendet sich aber mit echt Schubert'scher Ungezwungenheit und Raschheit nach dem A-dur-Akkorde als Dominante von D-moll, wo dann ein, rhythmisch zwar mit dem Thema verwandtes, doch neues, äußerst nobles empfindungsvolles Seitenmotiv eintritt. Wer etwa der Meinung wäre, in diesem Octett seien keine oder wenig echt Schubert'sche Züge, der sehe doch dieses Thema, namentlich aber den Gang im 7. und 8. Takt an. Was thematische Entwicklung betrifft, so läßt sich übrigens aus diesem ersten Theil nicht wenig lernen. Man betrachte nur, was Schubert aus dem einfachen Grundmotiv:



alles macht! — Durch schöne C-moll-Sätze allmälig nach C-dur gehend, hebt dann eine Figur an, die allerdings nicht ganz von jener liebenswürdigen Leichtfertigkeit frei zu sprechen ist, der man bei Schubert manchmal begegnet, die aber bei Mozart und Haydn auch nicht selten gefunden wird. Es ist jenes wiegende Behagen an reizendem aber nicht tiefem Klingen, welches, wenn es zur Hauptsache eines Satzes sich erhebt, gemein ist, als Episode aber, wie hier, durchaus künstlerisch bleibt und nur Jenen mißfällt, die dem Heiteren überhaupt abhold, immer nur in Himmel oder Hölle schweben wollen; als ob der Mensch nicht bestimmt wäre, gerade zwischen diesen beiden zu hangen, das eine ersehnend, das andere fürchtend! — Mit graziösen und kräftigen, zum Theil aus den beiden Hauptthemen gebildeten Gängen schließt der erste Theil in C. Ist es nun, daß der Componist sich im 1. Theil schon etwas stark „verausgabt“ hat, oder war ihm eben nicht darum zu thun, im zweiten Theil großartiger in die Höhe oder Tiefe zu gehen: der Durchführungssatz bietet wohl neue Modulationen, aber keine wesentlich neuen Entwicklungen und fällt bald in die Motive der Einleitung zurück, — allerdings sehr schön und in neuer Instrumentirung. Hierauf kehrt das Thema wieder und der Satz geht im Wesentlichen seinen Gang wie im 1. Theil nur mit veränderten Modulationen. Zum Schluß giebt ein „Più Allegro“ der Sache noch einen lebhafteren Aufschwung. — Ohne also gerade stark in die Höhe oder Tiefe zu gehen, fesselt doch dieser Satz durch schöne und interessante thematische Entwicklungen und durch reizvolles Klangwesen.

Das Andante hat ein romanzenartiges Thema von zauberischem Wohlklang und interessanter Harmonik. Die Begleitung dazu ist sehr einfach und erinnert an die zum Lied „Ave Maria“ desselben Componisten. Die Melodie liegt zuerst einfach oben, dann legt sich eine Stimme obendrüber. Noch später in Ges-dur übernimmt sie der Baß, wozu eine Stimme in der Gegenbewegung geht, und noch eine andere obendarüber einen durch eine Erhebung verzierten sinnigen Orgelpunkt ausführt. Herrlich ist der folgende Mittelsatz in F auf dem Orgelpunkt C, — alles echteste Empfindung. — In ruhigem Fluß verläuft auch dieser schöne Satz, nichts weiter wollend, als uns eine glückliche Stunde zu bereiten, nicht uns zerknirscht oder erhoben zu entlassen *).

Ueber das Scherzo ist gar nichts zu reden. Man sehe wie das Motiv

*) Dieß geschah obendrein Alles, ohne daß dem Publikum die mindeste Mittheilung darüber gemacht wurde. Man schob also vollständig ein verstümmeltes Werk dem Original unter, und das Publikum mußte jenes für dieses halten.

*) Einen Druckfehler wollen wir hier anmerken, den sich die Besitzer dieses Arrangements selbst corrigiren mögen: die letzte Note des ersten Takts der rechten Hand, vorletztes System Seite 33, muß g heißen statt f.



aus dem Thema:

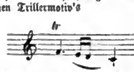



bald spannend und heimlich, bald ritterlich kräftig, bald ungestüm wuchtig, bald coquet und launig behandelt wird, wie herrlich ramantisch das Des-dur im zweiten Theil dazwischen tritt und wie dann durch halbtönige und enharmonische Rückungen zum Thema zurückgeführt wird. Auch das Trio enthält ein reizendes Thema und sehr interessante, wenn auch nicht stupend überraschende Modulationen.

Die Variationen haben wir wie gesagt in instrumentaler Ausführung nicht gehört, und da uns auch keine Partitur varliegt, so sind wir nicht ganz über die Reize aufgeklärt, die hier verborgen liegen mögen. Beethoven'sche Variationen sind's nicht, d. h. nicht solche aus seiner zweiten und dritten Periode; wer aber z. B. den Variationen des Septetts oder anderen aus der ersten Periade noch einigen Werth zugesteht und sie „schön" findet, der wird dieses Prädicat gewiß auch diesen Schubert'schen zuerkennen müssen. Aus der dritten Variation sieht nicht undeutlich als Vorbild eine des A-dur-Quartetts van Beethoven heraus. Der Styl dieser Schubert'schen Variationen (es sind ihrer sieben) ist eben auch wieder der, welcher in einem Octett für gemischte Stimmen sich von selbst ergiebt und nothwendig ein anderer sein muß als etwa der für Clavier, denn es gilt hier nicht allein jeder Stimme als Ober-, Mittel- oder Unterstimme, sondern zugleich als klingender Individualität gerecht zu werden und ein Stück zu geben, welches in den Rahmen des Ganzen paßt.

Erscheint uns der Kunstwerth dieser Variationen vom höchsten Gesichtspunkt nicht gerade außerordentlich, und möchten wir sie gleichwohl nicht missen, weil sie zum Ganzen gehören (Variationen waren bei sechssätzigen Serenaden ja immer ein wesentlicher Theil), so begreifen wir schlechterdings nicht was der folgende Menuet verschuldet hat, daß man ihn der Veröffentlichung durch Druck und Spiel in Wien nicht werth hielt. Ist schon das Thema desselben von gar eigenem ahnungsvollen Ausdruck, so ist der Refrain desselben, der dem zweiten Theil und namentlich einer As-dur Stelle darin zu Grunde liegt von bezaubernder echt Schubert'sch romantischer Schönheit. Beweisen läßt sich das freilich nicht, aber wir bitten Alle, die uns Glauben zu schenken geneigt sind, sich diesen Satz recht oft zu Ohr und Gemüth zu führen, und fürchten nicht auf Widerspruch zu stoßen.

Das Finale setzt dem Ganzen die schönste Krone auf. Die Introduction beginnt mit schauerlich romantischen einschneidenden Moll-Klängen, die sich nach und nach in helles Dur auflösen; so bricht die Sonne sich durch finstere Nebel in ein enges tiefes Gebirgsthal Bahn und verwandelt die unheimliche Scene in eine heitere. Das Thema des folgenden Allegro ist merkwürdig erstens durch sehr prägnanten mannigfaltigen Rhythmus, dann durch eine seltsame Verschiebung im periodischen Bau. Es scheint nämlich zuerst, als handle es sich um dreitaktige Rhythmen, aber durch einen Anhang stellt sich der achttaktige Bau wieder in's Gleichgewicht. Dadurch entsteht ein seltsam verwischtes, aber doch durch die Regelmäßigkeit mehrerer nacheinander folgenden achttaktigen Perioden im Ganzen geklärtes, höchst reizendes Wesen, welches durch den in Viertelnoten dahertrottenden Baß etwas Burleskes erhält. Durch die consequente Durchführung des dem zweiten Thematakte entnommenen Trillermotiv's




sowie durch verschiedene höchst launige Refrains erhält das ganze Finale einen sehr humoristischen lebendigen Charakter. Dabei ist es durchaus trefflich gearbeitet und äußerst wohlklingend, wovon wir nur eine Stelle (am Anfang der 72. und 73. Seite) ausnehmen, deren taktweise Modulation: C-moll, As-moll, E-moll, C-moll ziemlich grell klingt. Nicht unterlassen wollen wir auch, auf den wunderlieblichen Mittelsatz in A-dur (auf derselben Seite vorletztes und letztes System) der sich später in F-dur wiederholt, aufmerksam zu machen. Wenn wir das nicht blühende Schönheit nennen dürften, dann wüßten wir nicht, wozu wir uns seit mehreeen Decennien vorwiegend mit Musik und mit Allem was darin allgemein graß und schön genannt wird, beschäftigt haben. Vor dem Schlußsatz, der in schnellerem Tempo die Hauptthemen und Figuren recapitulirt, ertönt noch einmal die mysteriöse Einleitung.

Das Ganze macht sich prächtig und unser Publikum wußte in jener Hellmesberger'schen Soirée recht gut, besser als einige Einzelne, was es vor sich hatte, — man sah ihm die Freude auf dem Gesicht an; unserer Ueberzeugung nach wird es diesmal Recht behalten.

Was endlich die Striche betrifft, die man varzunehmen für gut fand, so gestehen wir ihre Nothwendigkeit durchaus nicht einzusehen. Breiten, wie in der C-Symphonie oder im Es-dur-Trio, wo sich ganze längere Sätze in verschiedenen Tonarten mehrmals wiederholen, sind hier nirgend vorhanden, und wenn Stellen von etwa 8 Takten wiederholt vorkommen, so ist dies wahrhaftig Nichts, was zum Beschneiden dringende Veranlassung böte.

---

## Locales.

(Rückblick auf die Wiener-Concertsaison 1861/62.)

S. B. Wenn man die Leistungen und Bestrebungen der abgelaufenen Saison überblickt, und sich zurückversetzt in eine dem Gedächtniß noch sehr nahe liegende Zeit, wo z. B. durch einen ganzen Winter hindurch nur drei Symphonien gehört wurden, und darunter nicht einmal eine Beethaven'sche, so kann man sich ob des erwachten frischen Lebens nur herzlich freuen, — nicht der Masse wegen, sondern einerseits der qualitativen Beschaffenheit der zu Gehör gebrachten Musik wegen, die durchweg dem Besten, was unsere Kunst aufzuweisen hat, und zugleich den verschiedensten Epochen angehörte, andererseits aber deßwegen, weil man nicht annehmen kann, daß dasselbe Häuflein Musikfreunde mit fabelhafter Opferwilligkeit alle diese Unternehmungen allein unterstützt hat (obwohl faktisch auch das der Fall war), sondern, daß der Kreis der der edlen Tonkunst sich allmälig Zuwendenden ein immer größerer geworden ist und es auf diese Weise möglich wurde, die verschiedenartigsten, aber innerhalb der Linie des Echten und Schönen liegenden Bestrebungen obenauf zu erhalten, oder doch ihr Leben soweit zu fristen, daß die betreffenden Veranstalter sich selbst aufzugeben nicht gezwungen waren.

Es ist nicht unsere Absicht, hier nochmals alle Werke und Meister zusammenzustellen, die in dieser Saison aufgeführt wurden, oder vertreten waren, — der Leser findet in den dem „Lokalen" gewidmeten Spalten und in einigen „Nachrichten" des letzten Viertels des vorigen, und des ersten Viertels dieses Jahrgangs die nach Thunlichkeit kürzer oder ausführlicher gehaltenen Berichte, und über das bedeutendste Ereigniß: die erste Aufführung der S. Bach'schen Passionsmusik nach Matthäus, haben wir, der Wichtigkeit der Sache angemessen, aus dem Rahmen des Lokalen heraustretend die erste Stelle unseres Blattes in Anspruch genammen.

Vielmehr ist es unsere Absicht, Das zu betonen, was an der abgelaufenen Saison trotz ihres Reichthums uns noch mangelhaft erschien.

Vor allem bedauern wir dem Namen: Händel beinahe gar nicht zu begegnen. Zwei große Gesangvereine, und kein

Händel'sches Oratorium im Laufe eines ganzen Winters, das scheint uns, trotz unserer nicht abzuläugnenden Vorliebe für Bach, nicht recht und billig. Gestehen wir auch ohne Weiteres, daß uns Bach zur Läuterung und Vertiefung des Geschmacks noch dienlicher und daher wichtiger erscheint als Händel, so möchten wir doch den Letzteren um keinen Preis missen. Die Beiden gehören zusammen, bilden gleichsam die beiden Pole einer Kunstrichtung und einer Epoche. Was der Eine nach der Tiefe zu leistet, das giebt der Andere nach einer gewissen freieren Höhe, womit aber freilich nicht etwa gesagt sein soll, daß der Eine an Freiheit, der Andere an Tiefe schlechthin einen Mangel leide. Bach ist spezifisch deutscher Musiker, Händel universeller, und man kann für Jeden daraus höchstes Lob und ein Bruchtheil eines dasselbe beschränkenden Urtheils ableiten. Das Universelle, für Jeden Verständliche ist *deßhald* nicht das Höchste und Größte, und ebensowenig wird man läugnen, daß das Höchste und Größte als solches bestehen und anerkannt sein kann, ohne gerade Gemeingut der Welt sein zu müssen, in dem Sinne nämlich, daß Jeder es verstehen und sich aneignen kann. Eine spezielle Kunst hat spezielle Gaben und Bildungselemente auch im Geniessenden zur Voraussetzung und so wenig es zu verlangen ist, daß die tiefsten Weisheitslehren und Gedanken der Philosophen von Jedem gefaßt werden, so wenig wird man eine Theilnahme für tiefsinnigste Kunst von Jenen unbedingt erwarten dürfen, die mit der Kunst überhaupt in keinem innerlichen Verhältniß zu stehen vermögen.

Gerade aber, weil Händel für die Massen vielleicht zugänglicher ist als Bach, und weil es sich nicht bloß darum handeln kann, den Geschmack der bereits der Kunst Zugewendeten zu vertiefen, sondern auch darum, ihr neue Anhänger zu gewinnen, muß Händel eifrig gepflegt werden. Es wäre uns daher unbegreiflich, warum die Gesellschaft der Musikfreunde, die einen zahlreichen Chor und ein eigenes Orchester zu ihrer Verfügung hat, sich diese Pflege nicht angelegen sein läßt, wenn wir nicht wüßten, daß die Sympathien ihres artistischen Direktors einseitig in gewissen Richtungen der Gegenwart wurzeln, und daß von ihm eine ausharrende Thätigkeit nach Seite älterer Kunst, die eine gewisse Selbstverläugnung fordert, aus eigenem Antrieb kaum zu erwarten ist. Die „Singakademie", die noch mit financiellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, für ihr Uebungslokale theueren Zins zahlen muß, dazu ohnehin die Pflege Bach's übernommen hat und statutenmäßig nur zu *einem* Concert mit Orchester verpflichtet ist, wird neben der hoffentlich stehend werdenden Passionsmusik schwerlich im Stande sein, noch ein *Händel'sches* Oratorium zu bieten, um so weniger als man bei Händel mit der Besetzung der Solopartien durch Dilettanten nicht so leicht durchkommt, die Gewinnung anderweitiger Gesangskräfte ihr aber vorläufig schwer fallen dürfte. Wir scheinen sonach, was Händel betrifft, auf die Gesellschaft der Musikfreunde angewiesen, und erwarten von ihrem Direktor, daß er allmälig durch die Kraft und Gewalt der Thatsachen sich eines Andern belehren, und sich auch die Cultur *älterer* Kunst ernstlich angelegen sein lassen werde.

Eine andere Seite unseres Musiklebens scheint uns immer noch bedenklich, obwohl sie gerade in der letzten Zeit einen besonderen Aufschwung genommen zu haben *scheint*. Es ist die Berücksichtigung der wirklich *berechtigten* Gegenwart.

Daß man viel Schubert und Schumann spielt und singt, auch Gade u. A. berücksichtigt, kann doch nicht als eine Berücksichtigung der *Gegenwart* geltend gemacht werden. Man hat darin *nachgeholt*, was um 10 — 20 Jahre früher hätte geschehen sollen und können. Wir meinen, und sind darin ganz mit den „Recensionen" einverstanden, die sich darüber kürzlich in warmen Worten aussprachen, daß das gegenwärtige Talent, sofern es sich in den, durch die Meister unverrückbar festgesetzten Grenzen echter Kunstschönheit bewegt und bei wirklich produktiver Kraft auch Bildsamkeit besitzt, auf Berücksichtigung von Seite der Kunstanstalten und Concertdirigenten volles Anrecht habe. Würde dieser Grundsatz immer festgehalten und befolgt, so bedürfte es weder eines „allgemeinen deutschen Musikvereins," noch jener Preisausschreibungen, die nur die Mittelmäßigkeit aufstacheln, vom echten Talent aber mit berechtigter Scheu und stolzem Selbstbewußtsein gemieden werden. Die Auswahl ist freilich nicht allzu groß und man darf sich kaum versprechen, sofort mit glänzenden und widerspruchslosen Resultaten gekrönt zu werden. Aber billig und recht ist's nicht, daß gerade das von allen unbefangenen und kenntnißreichen Musikern als das relativ Bedeutendste der Zeit Anerkannte, von hochmüthigen und selbstischen oder pedantisch ängstlichen Concertdirigenten oder Veranstaltern ignorirt wird. Man schreibt Concurse für Symphonien aus und plagt eine Anzahl von mehr oder weniger anerkannten Künstlern mit der Untersuchung und Begutachtung von mehr als 30 voraussichtlich mühsam genug zusammengesetzten Orchesterwerken; aber zur Würdigung von bereits *im Druck erschienenen*, jedenfalls für unsere Zeit höchst werthvollen Werken nimmt sich Keiner Mühe und Zeit, oder man hat — kein Herz für seine Mitlebenden und Mitstrebenden, und keinen Muth, die ihnen gebührende Beachtung in's Werk zu setzen. Wir wollen nicht im Nebel tasten, sondern frei heraussagen was wir denken, und fragen: Ist *Brahms*, der von allen tiefer gebildeten Musikern als ein echtes Talent erkannte, den Wiener Herren Concertdirigenten unbekannt geblieben? Halten sie ihre kritische Weisheit für bedeutender, als die in dessen Serenaden, im Sextett und im Clavierconcert niedergelegten Gedanken und Toncombinationen? Denkt Jemand an die Claviertrios und Streichquartette Grädener's? An die noch unbekannten Quartette Volkmann's? An Bargiel's nicht tadellose noch alsogleich anmuthende aber gehaltvolle Claviertrio's und sein neuestes schönes Werk, Ouverture zu Medea? An verschiedene interessante oder hübsche Werke von Brambach, Bruch, Kirchner, Meinardus, Perfall, Radecke, Reinecke, Bierling u. A.? An Lieder von R. Franz, Dietrich, Hinrichs u. A.? Oder welcherlei Rücksicht waltet über Compositionen, die erst einmal aufgeführt, aber seitdem nicht wieder gespielt worden sind? als ob ein Componist in diesem Falle nicht auf Wiederholung Anspruch hätte, oder als ob man ihre einmalige Aufführung wie ein Stück Brod betrachten dürfe, das man einem Bettler zuwirft mit dem Bemerken: „Jetzt packe dich"!

Wir bekennen, daß uns das Verfahren unserer Concertanstalten nach dieser Richtung weder gesinnungsvoll noch künstlerisch erscheint. Wenn ja einmal ein neues Opus gemacht wird, so verdankt dasselbe in neun unter zehn Fällen sein Inslebentreten nicht der ihm innewohnenden künstlerischen Berechtigung, sondern Einflüssen der Cameradie, persönlichen Rücksichten, wo nicht gar selbstischen Zwecken und intriguenhaften Nützlichkeitsgründen. Die Wiederholung eines zum ersten Mal nicht gleich genügend aufgefaßten Musikwerks scheint ebenfalls oft genug nicht durch eine feste Ansicht über den Werth des Stücks bestimmt zu werden, sondern hängt gewöhnlich von dem oberflächlichen Urtheil einiger guten Freunde ab, deren abfällige Meinung die Ansicht des Künstlers sammt seiner Freundschaft für den Componisten zu nichte zu machen vermag.

Unsere „Euterpe" würden wir aufmuntern, die angedeuteten Zielpunkte energischer zu verfolgen, wenn wir nicht wüßten, eine wie feine Wiedergabe gerade die besten Werke der Gegenwart erfordern, und wie wenig eine solche bei der Zusammensetzung dieses Vereins erwartet werden darf. Ihr Dirigent scheint uns auch nicht der Mann die Feinheiten eines Brahms'schen oder Bargiel'schen Orchesterwerks aufzufassen und wiederzugeben. Wir pflichten daher dem bereits citirten Artikel der „Recensionen" vollständig bei, wenn dort u. A. gesagt wird: „Novitäten müssen eben *abgesondert gepflegt* werden oder eine *eigene abgesonderte Stätte* erhalten. Wir verstehen dies so: einerseits müßten die *bestehenden* Concert-Unternehmungen sich die Pflege *dieser* Seite unsrer Kunstthätigkeit ernstlicher und systematischer als bisher angelegen sein lassen; anderseits könnte und sollte ein

eigens diesem Zwecke gewidmetes Unternehmen gegründet werden. In ersterer Beziehung müßte jede Concert-Gesellschaft, welche im Laufe der Saison mehrere Productionen veranstaltet, statt wie bisher hin und wieder eine neuere Composition als verlornen Posten zwischen Classiker einzuschieben, das Programm eines ihrer Concerte ausschließlich mit Werken lebender Componisten besetzen. Noch ersprießlicher aber wäre die Gründung eines Unternehmens, welches zum einzigen und alleinigen Zwecke hätte, in drei bis vier jährlichen Concerten nur Werke lebender Componisten aus allen Fächern der Instrumental- und Vokalmusik neu vorzuführen. Sollten sich die pekuniären Mittel zu solch einem Unternehmen nicht vorfinden? Die einzige, freilich aber auch die schwierigste künstlerische Bedingung desselben wäre die unparteiische, protectionslose Auswahl der aufzuführenden Werke. Eine sichere Bürgschaft nach dieser Seite hin, — und ein großer Theil des gegen Novitäten herrschenden Mißtrauens wäre überwunden."

---

## Das Textbuch zu Abert's Oper „König Enzio."

S. B. In einer Notiz in Nr. 17 d. Bl. haben wir das Textbuch von Abert's, kürzlich in Stuttgart mit Beifall aufgeführter Oper, ein „grauenvolles Machwerk im Sinne neufranzösischer Schauderromantik" genannt. Andere Blätter sind dagegen gerade über das Textbuch des Lobes voll, und beispielsweise meint ein Stuttgarter Correspondent der „Recensionen" die Handlung sei spannend und reich an ergreifenden drastisch-wirksamen Momenten. „Beethoven wäre der Mann gewesen, einen solchen Stoff vollständig zu bemeistern."

Obwohl weder Dramatiker noch Dramaturg, glauben wir doch unserem einfach natürlichen Gefühl folgen und bei der Behauptung bleiben zu dürfen, daß, wenn auch die Handlung, was wir nicht läugnen, spannend und reich an ergreifenden drastisch-wirksamen Momenten ist, dennoch das Ganze ein „grauenvolles Machwerk" ist, welches ein Beethoven zu einer Oper niemals gewählt haben würde.

Der Inhalt des Textbuches ist in Kürze folgender: König Enzio, der Ghibelline, ist in Bologna gefangen und wird daselbst „mit Ehr' und Achtung behandelt." Er hält unter gewissen Beschränkungen einen kleinen Hof und ist umgeben von mitgefangenen Freunden und einheimischen Nabili's. Ein durch eine Gesandschaft überbrachter Antrag ihn freizugeben wird vom Senat abgelehnt. Seine Geliebte (oder Weib — man bleibt im Unklaren darüber) Bianca weiß sich in Männerkleidung bei ihm einzuschleichen. Gaddo, ein „Todtenschauer", ist mit grimmem Haß gegen Enzio erfüllt, weil dieser nach einer hartnäckigen Schlacht dreihundert Feinde hatte an's Kreuz schlagen lassen, darunter Gaddo, der aber gerettet wurde. Es kommt die Nachricht von Conradin's von Hohenstaufen verlorner Schlacht und von dessen Enthauptung durch den Sieger Carl von Anjou. Das bringt den König und seine Getreuen in Wuth und Verzweiflung. — sie schwören Rache; diese ist aber nur durch Flucht möglich. Des Königs Diener Anselm, der gestorben ist, und eben begraben werden soll, giebt Veranlassung zu einem Fluchtversuch, zu dem Gaddo selbst dem König verhilft um ihn sicherer zu verderben. Bei den Wachen angekommen hält Gaddo den Leichenzug auf und verräth daß der Sarg den König enthält. Dies veranlaßt einen Auflauf, des Königs Getreue lassen sich in Kampf ein, werden überwunden, und auf Gaddo's Antrag wird König Enzio zur Toffana, d. i. zum Hungertod verurtheilt. Vom zweiten Auftritt des letzten Aktes an spielt das Stück in den Gewölben der Toffana, wo Gaddo selbst das Henkeramt übernommen hat, vom König aber erdolcht wird. Die Oper endigt mit der Versenkung des Königs, begleitet von Bianca in Mönchsgestalt.

Daß es an „drastisch-wirksamen" Momenten nicht fehlt ist aus dieser kurzen Skizze ersichtlich. Wo bleibt aber gegenüber dem furchtbaren Ende des Königs (und der Oper überhaupt) die tragische Schuld, die versöhnende Nothwendigkeit? Warum muß Enzio so sterben? Weil er im Krieg Dreihundert hat henken lassen? Weil er, um Conradin zu rächen einen Fluchtversuch gemacht hat? Damit Gaddo Rache üben kann? Unserer Ueberzeugung nach ist Alles Dies nicht hinreichend um ein so grauenvolles, an sich schon dramatisch verwerfliches Ende zu rechtfertigen. Dazu manche Unwahrscheinlichkeiten, wie z. B. daß der König, der sich doch von Spionen und Feinden umgeben weiß, einem Gaddo, den er zum ersten Mal sieht, sich sogleich anvertraut, und ein so gefährliches Manöver so leichtfertig unternimmt u. v. A. Daß Bianka mit dem König stirbt, — beinahe der einzige menschliche Zug im Ganzen, reicht nicht hin uns für den Mangel irgend ausschlaggebender und erhebender Motive zu entschädigen. Wir werden gemartert, und gleichsam mit in die Toffana versenkt, — ein Resultat, welches der Kunst fern liegt, und zu welchem ein Beethoven seine Kunst herzugeben bedeutend Anstand genommen haben würde. Man sagt uns, der Stoff sei historisch. Hierauf bemerken wir, daß unseres Wissens die Verurtheilung Enzio's zur Toffana nicht historisch ist, und wäre sie es, so sähen wir nicht, warum jede historische Gräuelthat auch dramatisch berechtigt sein sollte.

---

## Correspondenzen.

Coblenz. April.

DS. Ohne uns hier auf eine Kritik hiesiger Musikzustände weiter einzulassen, wollen wir einfach über die interessanteren Erscheinungen der eben beendeten Saison berichten. Von größeren Werken für Chor und Orchester stellen wir die zum Vortheile des Direktors des Musik-Instituts Jos. Lenz veranstaltete Aufführung der „Jahreszeiten" als eine nach Allem recht gelungene voran. Unter den Solisten zeichnete sich Fräulein Rothenberger aus Cöln aus, die besonders auch das schelmisch Neckende, welches Haydn so ganz charakteristisch ist, ohne alle Affectation und mit leichter Grazie hervorzuheben wußte. Daß die Aufführung des gerade in den Solopartien doch etwas einförmigen Werkes von reichem Beifall des hiesigen Publikums begleitet war, müssen wir anerkennen, da dieses sonst die meisten Chor- und Orchesterwerke ohne ein Zeichen der Theilnahme hinzunehmen pflegt. (Sic!) Beethoven war durch die vortrefflich ausgeführte Phantasie und 3 andere Werke, Mendelssohn durch den 42. Psalm und Athalia, Schumann durch sein so charakteristisches, wie leicht ansprechendes „Zigeunerleben" vertreten. In der „Athalia" hatte der Chor eine überaus schwierige, ganz exemte Stellung; den vielen Chören, Chordialogen und Chorrecitativen gegenüber bleiben der lyrischen Ruhepunkte zu wenige, zumal wenn durch die verbindende Dichtung die Composition zu einer unmäßigen Länge gedehnt wird. Uns scheint es mit solcher „verbindenden Dichtung" ein recht armseliges Ding; wenigstens sollte dieselbe so kurz wie möglich und stets melodramatisch behandelt sein. Auch ist nicht zu übersehen, daß diese beliebte und bequeme Manier, die Musik bestimmter auszudeuten, mit den Ideen der neuesten Programm-Musiker auffallend zusammentrifft. Man könnte so auch jede beliebige Oper für den Concertgebrauch herrichten, wie es jüngst Eberwein mit Méhul's „Josef" versucht hat.

Ueber F. Hiller's „Loreley" möge dem in Nr. 49 v. J. gegebenen Urtheil („die Musik wird dort immer schwächer, wo ihre Aufgabe bedeutsam zu werden anfängt. Der Gesang der Loreley ist melancholisch statt verlockend, und statt daß die Musik ein Bild der zunehmend dringenden und gefährlichen Verlockung des Fischerknaben bietet, wird sie in den wichtigsten Momenten lahm und unwirksam") das unsrige, kurz vorher in der hiesigen Zeitung niedergelegte, hier nachfolgen. „In Hiller's Loreley hatte die Sängerin, obgleich durch ihr mächtiges Organ für ihre Partie sehr begünstigt, dem wild bewegten Orchester gegenüber einen schweren Stand, wobei jedoch zu bemerken, daß gerade die Titelpartie poetisch wie musikalisch die schwächere Seite des sonst schönen Werkes ist. Der Hauptmangel der im Uebrigen geschickt angelegten Dichtung Wolfg. Müller's ist der, daß die Loreley an und bei dem Schicksal des Fischerknaben nicht persönlich betheiligt ist, daß sie ihre „Melodei nicht frei" sondern zu Gunsten der sich einen „Gespielen" wünschenden Wasserfrauen singt. Die ganze Partie ist durch Reflexion erkältet. Wie anders erscheint die Loreley in Mendelssohn's Finale in der kürzlich vollständig veröffentlichten Operndichtung Em. Geibel's! — F. Hiller hat die große Aufgabe geradezu vermieden, der Loreley eine wirklich „wundersame, gewaltige Melodei" zu geben, welche man bei den Worten „O Knabe, jung und hold" um so sehnlicher erwartete, als die Situation es verlangte

und die „süße Loreley“ von den Nixen so dringend und wiederholt zu singen aufgefordert war. Hiller bietet uns ein Mittleres zwischen ariosem Recitativ und der eigentlichen Arie, das, so anziehend es dem, der den Text verfolgt, erscheinen mag, die reine musikalische Schönheit, die „unbedingt ohrgefällige Melodie“, wie R. Wagner verächtlich sagt, vermissen läßt und durch die vorhergehenden wirklich melodisch schönen Nummern in seiner Wirkung bedenklich abgeschwächt wird. Das Ducapo (O Knabe) zeigt übrigens wie Hiller selber hier eine festere Formgebung im Sinne gehabt. Was noch folgt, ist theatral, im Styl der neueren großen Oper und demgemäß auch mit obligatem ganzen Orchester versehen. Alles Uebrige aber ist von hoher Schönheit, vor Allem die Nixen-Gesänge, welche vortrefflich hell und frisch erklangen. Ganz herrlich ist der „unschuldvolle, friedenselige“ Gesang des Fischerknaben, der sein Schifflein an der gefährlichen Stelle ruhig gleiten läßt Unter ihm tönt der Nixen Lied und von oben wie symbolisch die Solo-Violine, welche Herz und Sinn des Unglücklichen lockend und sehnend aufwärts zieht. Auch anderen Orts wurde bemerkt, daß in dem Werke ein lieblicher Ton vorwalte, aber das dämonische Element vermißt werde.“ — Ueber Schubert's Musik zu „R o s a m u n d e“ urtheilten wir in dem hiesigen Blatte: „Seit dem 20. Dezember 1823, wo man in den Wiener Blättern angekündigt las: „R o s a m u n d e, Fürstin von Cypern. Romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmina von Chezy, geborne Freiin Klenze, Musik von Herrn Schubert,“ erklang diese uns schließlich vorgeführte Musik wohl nur selten in einem Concerte; auf dem Theater konnte schon die unnatürlich, hyperromantisch sentimentale Dichtung der Frau von Chezy, die auch Weber's Euryanthe zur „ennuyanten“ gemacht, nie heimisch werden. Die Ouverture ist in dem liedmäßigen Andante, dem zum Schluß mächtig steigernden Allegro so anziehend, daß wir den allgemeinen Dacapo-Ruf bei jener ersten Aufführung wohl begründet finden. Ihre gegen die großen classischen Muster losere Structur erinnert an die romantische Weise Weber's, besonders dessen Preciosa, mit der auch die übrige Musik, insofern sie aus einem Strophenliede und Chören besteht, einige Aehnlichkeit hat. Besser als die etwas gar zu mondscheinige Mondschein-Romanze gefielen uns die überaus frischen, herrlich instrumentirten C h ö r e, unter diesen besonders der Geisterchor, welcher in seinem tiefsinnigen Ernste, seiner contemplativen Ruhe den Priester-Chören der Zauberflöte zur Seite gesetzt zu werden verdient Freilich erfordert derselbe, bei stärkerer Besetzung, klangreich austönende Tenorstimmen und tiefste, grundgewaltige Bässe.“ Schubert's „N a c h t h e l l e“ war besonders in den kräftigen Stellen („Es will hinaus, es muß hinaus“) von ergreifender Wirkung, für den Ausdruck des Zarteren fehlten uns die Stimmen. Nach den zartinnigen Liedern S c h u m a n n's „Schön Rohtraut“ und „das Dörfchen“ klang uns sein „Hochlandbursche“ bei der zu gleichmäßigen Abwechslung zwischen Chor- und Einzelstimmen, trotz des frischen Charakters der einzelnen Phrase, fast monoton. C. R e i n e c k e's reizend instrumentirte Lieder für weiblichen Chor (Frühlings- und Morgenlied) sprachen sehr an, wiewohl sie nicht nur wegen der fast steten Homophonie, sondern auch weil der gesungene Text ein ganz subjectiver ist, nicht chorgemäß sind.

Von Symphonien hörten wir 4 von Beethoven (2, 5, 6, 8) Mozart's große C-dur, 2 von Haydn und die vierte des musikalischen Landschafters G a d e. Em. Bach's D-Symphonie, deren Anpreisung wohl vielfach übertrieben war, machte hier wenig Eindruck. Unter den Ouvertüren nennen wir Gluck's königl. Iphigenien-Ouverture, welche mit dem geistvoll concipirten, überaus zarten Schluß R. Wagner's gespielt wurde; doch ziehen wir diesem den Mozart'schen, als dem hochpathetischen Charakter, der tragischen Majestät des Ganzen mehr entsprechend, unbedenklich vor. Sehr verwandt schienen uns Schindelmeisser's Ouvertüre zu Uriel Acosta und die zu Struensee von Meierbeer. Letztere ist doch, zumal als „Ouvertüre“, eine schrecklich wüste und zerfahrene Composition, übrigens, wenn man nach der neuerfundenen „Aesthetik des Häßlichen“ dieses auch in der Musik als berechtigt gelten läßt, recht interessant und ein Virtuosenstück für's Orchester. — Von Virtuosen, die bei unserem Publikum natürlich stets in e r s t e r Reihe stehen, hörten wir die Cölner Concertmeister v. K ö n i g s l ö w und G r ü n w a l d, Beide Meister der Violine und, besonders der erstere, echte Künstler, die das Virtuose n i c h t in den Vordergrund stellen.

Königslöw spielte Präludium und Gavotte von S. Bach, eine Romanze von Reinecke (eine wenigstens über die berühmten Salonstücke eines Prume und A. zu stellende Composition) und die, gegenüber dem „ewigen Weh und Ach“ moderner Sächelchen, recht frische „Ungarische Nationalmelodie“ von M. Hauser, Grünwald, dessen Stärke in der ernsteren Musik ruht, zeigte sich in einem Andante cantabile von Ernst und dem originell bizarren Stücke Bazzini's „Rondo des lutins“ als ein wirklich classischer in der „Kammer“ geschulter Salonspieler. Frl. Bidó „aus Wien,“ eine Violinistin neuester Bildung, die als solche in Einzeleffecten brillirte, spielte natürlich französisch-belgische Sachen: Vieuxtemps's erstes Concert und eine andere Composition mit Hindernissen: „Regrets et Prière“ von Léonard. G i e s e, ein hier heimischer Künstler, als Lehrer des Violoncells im Haag angestellt und sonst kein reisender Virtuos, spielte Romberg und Servais mit schönem Ton und sicherer Technik. Frl. S c h r e c k aus Bonn trug H ä n d e l's „Heilig, heilig, Gott Herr der Welten,“ G e b e t für eine Altstimme, als solches mit Andacht und Empfindung vor, wogegen das kurz vorher gehörte eitel weltliche, mit Theaterputz und Flitter behängte Ave Maria C h e r u b i n i's den ganz entgegengesetzten Eindruck herbrachte, was allerdings zu Auftreten und Vortrag der Sängerin, „die in Paris war,“ recht wohl paßte.

In der Liebfrauen-Kirche pflegt ein Verein mit Eifer und Erfolg den altkirchlichen Kunstgesang, besonders Compositionen Palestrina's. Kürzlich brachte derselbe eine contrapunctisch gearbeitete Messe seines Dirigenten G r e t s c h e r zu Gehör, welche, um vom Einzelnen abzusehn, im Ganzen nicht stylfest ist.

Zu erwähnen wäre noch ein Dilettanten-Orchesterverein, der sich den unglücklichen Namen „Cäcilien-Verein“ erwählte und leichtere Symphonien, Ouvertüren und etwas von Kammermusik zur Befriedigung seines Publikums ausführt. Wir hörten da Lux's gekrönten Preismarsch für die Königsberger Krönung, der dem Gepränge des Gottesgnaden-Königthums angemessen und im Freien zu hören sein mag. — Der Durst, Liebe und Vaterland besingenden Männergesangvereine haben wir leider zwei — Concordia und Liedertafel. Von der Oper ist der Rest Schweigen.

## Nachrichten.

Der Kirchenmusikverein in Stuttgart gab in der Saison 1861/62 vier Produktionen mit folgendem Programm: Den 25. Juni 1861 in der Leonhardskirche: J. S. Bach, Fuge in A-moll für Orgel. — J. S. Bach, Cantate auf das Neujahrsfest (IV. Theil des Weihnachts-Oratoriums.) — Gluck, Psalm 130. De profundis. — Nicola Jomelli, Confirma hoc Deus, für fünf Solostimmen und Chor. — Mich. Haydn, Tenebrae factae sunt. — L. Cherubini, Benedictus für vier Solostimmen. — F. Mendelssohn, 43. Psalm für achtstimmigen Chor: „Richte mich, Gott!“ Den 10. Oktober 1861 in der Stiftskirche: G. F. Händel, Saul, Oratorium mit Orchester und Orgel (Jung aus Ludwigsburg). Solisten: Fräulein Schröder und Marschall, die Herren Jäger, Schütky und Schucker, Fräulein Trüschler (Schülerin der Musikschule). Den 8. Dezember in der Leonhards-Kirche: Präludium und Fuge (E-moll) für die Orgel von J. S. Bach. — Motette, vierstimmig, von Palestrina, Adoramus te, Christe. — Festlied auf Maria Heimsuchung, fünfstimmig, von Johann Eccard, „Ueber's Gebirg Maria geht“. — Choral (jetzt auch unter dem Namen „Auf, Christenmensch“ u. s. w. oder „Mir nach' spricht Christus“ u. s. w.), fünfstimmig, von Johann Hermann Schein, „Mach's mit mir, Gott nach Deiner Güt.“ — Motette, fünfstimmig, mit Orgel-Begleitung von Andreas Hammerschmidt, „O Domine Jesu Christe.“ — „Sanctus,“ fünfstimmig, von Alessandro Scarlatti. — Der achte Psalm, für Alt-Solo und Chor mit Orgel-Begleitung von Benedetto Marcello. — Cantate für Chor und Solostimmen mit Orgel-Begleitung (ursprünglich mit Orchester-Begleitung) von J. S. Bach, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden.“ Den 22. Januar 1862 in der Leonhards-Kirche: Toccate (F-dur) für die Orgel von J. S. Bach. — Choral, Französische Psalm-Melodie, um 1550 bekannt (heutzutage: „Freu' dich sehr, o meine Seele“ u. s. w.), vierstimmig (mit der Melodie im Tenor) gesetzt von Claude Goudimel, „Comme un cerf altéré brâme après le courant des eaux, ainsi soupire mon âme.“ — Motette, vierstimmig, von Orland Gibbons, „Allmächtiger, allbarmherz'ger Gott! — Motette, vierstimmig, für Soli und Chor mit Orgel von

Giacomo Carissimi, „Ardens est cor meum." — Motette, vierstimmig, von Heinrich Schütz, „Ehre sei Dir, Christe." — Auszug aus dem Oratorinm „Theodora" von Georg Friedrich Händel.

Dem Hof-Capellmeister Herrn Carl Reiß in Cassel wurde von den Mitgliedern des Hof-Orchesters, als Anerkennung seiner Verdienste, besonders wegen der Abonnements-Concerte, ein silberner Pokal, mit passender Inschrift versehen, überreicht.

Der Großherzog von Sachsen-Weimar hat das Protektorat des „allgemeinen deutschen Musikvereins" (Brendel, Pohl und Genossen) angenommen.

In Oldenburg kam kürzlich S. Bach's Weihnachtsoratorium zur Aufführung, und zwar als Ganzes nur mit Weglassung einiger Arien und Choräle.

Die letzte musikalische Aufführung des A. Hahn'schen „Concertvereines zu wohlthätigen Zwecken" in Berlin brachte folgendes Programm: Ein geistliches Abendlied, von C. Reinecke op. 50; Recitativ und Arie aus dem Messias, von Händel; Chorlieder a capella von Grell und Gade, nebst einem Volkslied „des Mädchens Klage"; Opferlied von Beethoven; Al peccator, Arie van B. Gabryel; Concert heroique für Violine von Prume; Sehnsucht, von Schubert; Zigeunerleben, von Schumann.

In den vier letzten Concerten des unter C. Perfall's Leitung stehenden Oratorienvereines in München kamen folgende Werke zur Aufführung: Paulus, von Mendelssohn; Athalia, von Händel (theilweise); Scenen aus Medea von Cherubini; kirchliche Gesänge aus dem 16. und 17. Jahrhundert, von Eccard, Morley, M. Bach, Bennet, Hammerschmidt. Von neueren Sachen der 24. Psalm für zwei Chöre von Fr. Lachner, Romanzen von Schumann, Lieder von Rheinberger; Frühlingsahnung, von August Walter. Alles sehr gute und schöne Musik; aber der Titel „Oratorienverein" scheint für ein Unternehmen dieser Art nicht ganz passend. —

Eine Notiz in den „Signalen" berichtigt die Angabe des Titelblattes der Händel'schen Wasser- und Feuermusik (siehe kritische Revue Nr. 18), als sei dieselbe in Deutschland zum ersten Mal in Dresden aufgeführt worden, dahin, daß sie Königsberg diese Ehre giebt. Diese Notiz enthält aber selbst wieder die irrige Angabe, als seien beide Werke gleichzeitig von Händel componirt, da sie doch zu ganz verschiedenen Zeiten und Festlichkeiten geschrieben sind.

In Cassel wurden seit Beginn laufender Saison auf der Hofbühne folgende Opernvorstellungen gegeben. Mozart: Don Juan (drei Mal), die Zauberflöte (2 Mal), Figaro's Hochzeit (2 Mal), die Entführung (3 Mal); Beethoven: Fidelio (4 Mal); Weber: Der Freischütz (3 Mal); Spohr: Jessonda (2 Mal); Marschner: Der Templer und die Jüdin (2 Mal); Cherubini: Der Wasserträger (2 Mal); Mehul: Josef in Egypten (3 Mal); Maurer: Aloise (3 Mal); Kreuzer: Das Nachtlager in Granada; Lortzing: Czaar und Zimmermann (2 Mal); Undine. Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor (2 Mal); R. Wagner: Tannhäuser (4 Mal); Flotow: Stradella (2 Mal), Martha; Halevy: Die Jüdin (2 Mal); Auber: Des Teufels Antheil (3 Mal), Maurer und Schlosser; Meyerbeer: Robert der Teufel (3 Mal), Die Hugenotten (3 Mal); Rossini: Wilhelm Tell (2 Mal), Der Barbier von Sevilla (2 Mal); Bellini: Die Nachtwandlerin; Donizetti: Die Regimentstochter, Lucrezia Borgia (2 Mal), Belisar, Lucia von Lammermoor; Offenbach: Orpheus in der Unterwelt (5 Mal); Reiß: Otto der Schütz (3 Mal); Adam: Der Brauer von Preston. Von Schauspielen mit Musik: Ein Sommernachtstraum, Preciosa. Außerdem fanden wie alljährlich 6 Abonnements-Concerte des Hoforchesters zum Besten des Unterstützungsfonds für Witwen und Waisen desselben statt; endlich auch am Charfreitag in der Hof- und Garnisonskirche unter Mitwirkung der ersten Mitglieder der Oper, sowie der hiesigen Gesangvereine eine Aufführung von Mendelssohn's Paulus. — In den Abonnements-Concerten kamen folgende Orchesterwerke zur Aufführung: Symphonie (C-dur) von Franz Schubert. Symphonie (F-dur Nr. 8) von L. v. Beethoven. Symphonie (B-dur op. 97) von Josef Haydn. Symphonie (B-dur Nr. 4) von Niels W. Gade. Symphonie (C-dur Nr. 2) von Robert Schumann. Musik zu Göthe's Egmont von L. v. Beethoven. Ouverture „Die Fingalshöhle" von Mendelssohn-Bartholdy. Ouverture zur Oper „der Vampyr" von H. Marschner. Concertouverture (D-dur) von August Walter. Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven. Ouverture zur Oper „die Abencerogen" von Cherubini. Ouverture zum Trauerspiel „die Hasmonäer" von Vincenz Lachner. Reitermarsch von Franz Schubert, instrumentirt von Fr. Lißt. Als Gäste traten in den Concerten auf: Der großherzogl. weimar'sche Kammervirtuose H. Lotto. (E-dur-Concert von Vieuxtemps, Solopiecen); der königl. preußische Hofpianist H. Hans von Bülow (Concert F-moll von Henselt, Sonate op. 110, As-dur von Beethoven, Phantasie über ungarische Nationallieder von Fr. Lißt); der königl. hannover'sche Hofpianist H. Alfred Jäele (Quintett mit Blasinstrumenten von Spohr, Solopiecen); der königl. preußische Kammervirtuose H. Ferdinand Laub (Violinconcert in ungarischer Weise von Jos. Joachim, Chaconne von J. S. Bach); H. Capellmeister Carl Reinecke aus Leipzig (Clavierconcert eigener Composition, Solopiecen); Fr. Kristinus, großherz. hessische Hofopernsängerin; H. Dr. Gunz, königl. hannover'scher Hofopernsänger. Von einheimischen Künstlern (Mitgliedern des Hoforchesters) traten auf: H. Concertmeister Graff (Violinconcert von Beethoven). H. Concertmeister Wipplinger (Violinconcert von Mendelssohn). H. Knopp (Violoncellconcert, Fis-moll v. B. Romberg). H. Reff (Concertino für die Clarinette von Reißiger). Ferner die Herren Schoemann (Horn), Liebeskind (Fagott), Weise (Flöte), Reff (Clarinette) in dem Clavierquintett von Spohr.
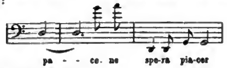
Wien.

(Einges.) Die Angelegenheit wegen der niedrigern Stimmung der Orchester ist bei uns einen bedeutenden Schritt vorgerückt. Nachdem man in maßgebenden musikalischen Kreisen sich für die Annahme der Pariser Normalstimmung entschieden hatte, werden sicherem Vernehmen nach bereits Einleitungen getroffen, um diese niedrigere Stimmung schon in der nächsten Herbstsaison zur Durchführung zu bringen. Vorerst haben die Direktion des k. k. Hofoperntheaters und die Gesellschaft der Musikfreunde im gegenseitigen Einvernehmen die Initiative ergriffen und namentlich die Direktion der letzteren sich dahin ausgesprochen, vom 1. October l. J. die normale Stimmung sowohl in ihren Musikaufführungen als bei dem im Conservatorium zu ertheilenden Musikunterrichte einzuführen. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß die übrigen Musikinstitute Wiens sich ihnen anschließen werden. Das Staatsministerium hat der Sache seine Unterstützung zugesagt, und die Vortheile, welche damit namentlich für die Erhaltung der Stimmen verbunden sind, werden gewiß auch die Bühnen-Directoren in den Kronländern zum baldigen Anschlusse bestimmen.
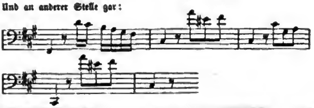
---

## Curiosum.

Lesern, welche Chrysander's Werk über Händel oder des Meisters Schäferspiel „Acis und Galathea" nicht kennen, sei nachstehendes Curiosum mitgetheilt, welches sich in letzterem vorfindet. Händel schreibt nämlich einmal, um das Ungeheuer Polyphem zu charakterisiren, Folgendes:




Und an anderer Stelle gar:



Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 22. Wien, 31. Mai 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Händel's „Israel in Egypten"

ist in Hannover zum erstenmal am 5. April aufgeführt worden, darnach zum zweitenmal am 3. Mai. Es ist ein eigenthümliches Zeichen der Zeit, daß diese herrlichen Werke nun vieler Orten Aufnahme finden, von denen vor 30—40 Jahren kaum gelehrte Liebhaber Kunde hatten; nicht als wären sie unbekannt und unverstanden geblieben, aber der Muth zu großen Aufführungen sollte erst erworben werden, und mag Stärkung gewonnen haben im Kampfe wider andere Zeitgewalten, in Erinnerung der ewigen Bedeutung der Kunst, wohl auch im Hinblick auf die materiellen Unternehmungen größten Umfangs, die zu ähnlicher Kühnheit auf geistigen Gebieten verlocken mochten. Gegen den virtuosischen Ueberschwang mit seinem elenden haltlosen Allerlei erhob sich die Sehnsucht nach wahrer objectiver Kunst wie sie vorzüglich in der großen Chormusik heraustritt, voll innerer Kraft das Zerfahrene zu sammeln, das Schwache zu erhöhen; und das Gelingen so mancher bis dahin unmöglich geachteten mechanischen Massenwerke trug sicherlich bei, die noblen Passionen der Zeitgenossen zu wecken für höhere als materielle Zwecke. In keiner Zeit, selbst nicht während Händel und Bach in junger Kraft wirkten, sind so häufige und großartige Musikaufführungen unternommen worden wie seit den letzten zehn Jahren. Der Erfolg ist innerlich und äußerlich sehr verschieden: hier Eitelkeit und Prahlerei, die sich in dem äußeren Gelingen vergnüglich sonnen, dort innige Theilnahme, Freude am Erlebniß der edlen Meisterwerke; ferner im Aeußerlichen hier große Opfer mit wenig Dank, so daß alle Arbeit vergebliche Mühe schien, dort genügender Erfolg um Wiederholungen zu wagen und in hoher Kunst eingewohnt zu werden.

Dies Alles haben wir in und außer Hannover erfahren und erlebt und ziehen die Summe daraus, daß ungeachtet manches Mißlungenen dennoch nach menschlichem Maß gerechnet ein Fortschritt geschehen ist aus der flatternden Kunstübung zu ernstem Willen. Wir sind noch weit von dem Ziel entfernt, welches die wahre Kunst dem Menschen stellt: Erfüllung und Erhebung des Gemüths im Anschauen der ewigen Werke; wir stehen in Vielem zurück hinter der bescheidenen, doch gründlichen Weise wie unsere Väter und Ahnen Großes und Kleines empfingen und darstellten; aber dankbar müssen wir erkennen, daß neben dem Virtuosenunfug, dem kindischen welschen Opernspuk und der Ballet-Unzucht doch noch eine Stelle geblieben ist, wo die wahre Kunst eine Heimat hat.

Die Aufführung in Hannover, der wir beigewohnt haben, war eine würdige und herzerhebende Kunstleistung, die in sich die Bürgschaft des Fortschritts trägt und die Hoffnung dauernden Gelingens erweckt. Es waren über 300 Wirkende, davon etwa 250 Sänger und 60 Spieler. Außer den Gliedern des Singvereins betheiligten sich an der Aufführung der Männergesangsverein, der königliche Schloßkirchenchor und einige der königl. Hof-Opern-Sänger.

Vom Aeußerlichen ist zu bemerken: das Logenhaus des königl. Hoftheaters, als Kunstlokal imponirend, sinnig decorirt, akustisch und optisch tadellos, war zu ähnlichen Kunstleistungen noch nie gebraucht, und daher zu bedauern, daß die letzte Gesammtprobe nicht im selben Local wie die Aufführung stattfinden konnte. Es war also die für neue und große Unternehmungen unentbehrliche Einwohnung am Orte des Wirkens nebst Ausprobirung der akustischen Wirkung unmöglich gewesen. Günstig war die amphitheatralisch aufsteigende Stellung der Sänger. Die hohen Stimmen standen vorn, die männlichen im Hintergrund, der doppelte Gesangchor rechts und links vertheilt, der Geigenchor in der Mitte, wodurch allerdings der Instrumentalton verdünnt ward. Zu diesem Ungünstigen kam noch Schlimmeres: die Bühne war für die Aufführung so hergerichtet, daß eine decorative Wand in Würfelform die Wirkenden umschloß; leider von Leinen, was der Tonwirkung offenbar schadet. Dazu war die Fläche des Podiums nach vorn verlängert bis in den Orchesterraum hinüber. Auch dieser Umstand wirkte zu Ungunsten: die vorderen Parketreihen und ein Theil der Perronsitze waren im Hören beeinträchtigt, da der Ton über sie hinweg rauschte, wie sich dies schon bei der Instrumental-Ouvertüre fühlbar machte.

Trotz dieser Unzuträglichkeiten war die Gesammtwirkung eine erfreuliche, keineswegs der Massenhaftigkeit wegen, oder um deswillen was Einzelne Gelungenes leisteten, sondern durch die Größe des Inhalts, die Hingebung der Leitenden, die Begeisterung der Wirkenden. Und wenn allerdings nicht alle Tonsätze in ihrer ursprünglichen Schönheit hervorgingen, da die bösen Leinenwände manch hohes und mildes Wort verschluckten, das bei der letzten Gesammtprobe im Concertsaal gewaltig und lieblich erklang: so ist eben desto mehr anzuerkennen, daß bei so ungünstigen Verhältnissen die Theilnahme der Hörer eine stetige bis zum Ende ausharrende war, und nach der Aufführung der Wunsch nach baldiger Wiederholung laut ward.

Möchte doch aus dieser Aufführung und der Wiederholung derselben die Neigung zu diesem Tongebiete überhand nehmen, damit mindestens alljährlich eine Vereinigung aller tüchtigen Kräfte stattfände, wie wir sie diesesmal den vereinigten Bemühungen des Capellmeisters Scholz, Musikdirectors O. H. Lange und Dr. Robert, dem eifrigen Liebhaber zu danken haben. Und dabei wäre es kein Unglück, wenn eine Zeitlang bei Händel allein verweilt würde: Messias, Israel, Maccabäus, Josua, Samson, Saul, Belsazar eignen sich für solche Kräfte am besten zu Lehre und Genuß, und auf so errungenen Stufen ist muthig fortzuschreiten zu den höchsten Werken von Seb. Bach, die neben der Massenkraft doch längere Gewöhnung und Vertiefung fordern.

Von den 30 Händel'schen Oratorien, deren geringster Theil dem deutschen Vaterlande des Meisters bisher zugäng-

lich gewesen, sind Israel und Messias hervorragend an Erhabenheit und Volksthümlichkeit. Israel ist 1738, 3 Jahre vor dem Messias, geschrieben. Beide sind ausschließlich auf biblische Worte gegründet, doch unterschieden in Auffassung und Gehalt, da im Messias das Persönliche, in Israel das Allgemeine, Volksthümliche überwiegt: so sagt man nicht unrichtig, jener sei mehr dramatisch, dieser mehr episch gestaltet. Der „Messias" fordert auf zu persönlich liebevoller Theilnahme: Verheißung, Erfüllung und Verklärung erscheinen vor den Augen unserer Seele, wir fühlen die Nähe des Erschienenen, fühlen uns mit erhoben und verklärt in dem Wunderwerke heiliger Schönheit dem jeder Tempel zu eng ist. Dagegen das ältere Oratorium „Israel" uns erst durch dunkle Klänge in feierliche Schauer wie aus egyptischen Tempelhallen herausführt und durch Wüste und Meer an die Grenze des Landes der Verheißung geleitet, dieses selbst aber nicht erreicht.

Im Morgenlande hat sich die uralte Sitte noch heute erhalten, daß die wandernden Heere von Menschen und Thieren in langen Doppelzügen durch die glühende Ebene daher ziehen. Dazu wird gesprochen und gesungen, Zeile um Zeile hinüber herüber antwortend, gleichwie die paralellen Psalmverse antiphonisch vorgetragen werden. Hieraus mag sich deuten, wie Händel im Israel die meisten seiner gewaltigen Tonbilder in Doppelchören antworten läßt. Man hat diese Vortragsweise bald episch bald lyrisch nennen wollen; Andre rühmen das dramatische Wesen der Händel'schen Tongestalten. Solche Vergleiche sind mißlich und gefährlich, sofern sie eine Vermischung der Kunstgattungen veranlassen die zu geistreichem Unverstande führen kann. Doch liegt das Wahre darin, daß auch in Tönen wie in plastischen Bildern eine objektiv ruhige thatsächlich schildernde Abbildung, sage man episch oder epoisch — sich unterscheiden läßt von der pathetisch subjektiven in Empfindung weilenden Art die man lyrisch nennen mag; so auch daß eine Durchdringung beider in handelnder, gleichsam dramatischer Weise sich vollzieht. Hiernach würden wir, jenem symbolischen Sprachgebrauch folgend, wohl festhalten, daß der erste Theil unseres Israel die Bilder mit epischer Einfalt vorführe, während der zweite, ein fortlaufender lyrischer Erguß, die in unablässige Jubellieder ausbrechende Seele darstelle, das Ganze aber mit hindurch wallendem dramatischen Leben ein im Schauen mitwirkendes Thun abbildlich vorstelle.

Doch ist bei allen solchen Symbolisirungen nie zu vergessen, daß sie uneigentliche Ausdrücke, und daher aus ihnen weder wissenschaftliche noch praktische Consequenzen abzuleiten sind. Erkennen wir nämlich, daß allerdings ein episches Element der Ruhe, Einfalt, Leiblichkeit, ein lyrisches der seelhaften Erregung in der Musik darstellbar ist, auch eine treibende Handlung wohl in Tonbildern hervorgehen mag: so fehlt doch allen dreien die wirkliche Thatsache, welche ohne gesprochenes Wort nirgend beschreibbar ist, weder in Tönen noch in plastischen oder gemalten Bildern; denn Niemand erkennt den Orestes in Ton und Bild, wenn nicht das Wort hinzutritt. — Also ist auch nicht Lob und Tadel oder Lehre daran zu knüpfen, ob eine Musik die Regel des Epischen erfülle, ob dies und das erlaubt sei im lyrischen und dramatischen Styl u. s. w. Sondern aus der Kraft der Töne, den Gesetzen ihrer Verbindung, der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit innerhalb der Tonwelt ist, unabhängig von jenen symbolischen Kategorien, zu entscheiden, was kunstgerecht sei.

Wunderlich nehmen sich nun so manche noch immer landläufige Urtheile aus, die dem Tonkünstler etwaige Malerei zum Vorwurf machen: Schilderungen wie die des Hagels, der Fliegen, Mücken, Heuschrecken und Blattern, ja gar des Eckels am blutströmenden Wasser .... der geläuterte Geschmack eines gebildeten Publikums der Neuzeit müsse dergleichen geschmacklos finden und nicht Wohlgefallen erheucheln ꝛc. So die erleuchtete Kritik eines übrigens unbescholtenen und wohlerfahrenen Kritikers. — Es scheint, daß hier eine Katachresis obwaltet, ein mißbräuchlich verwendeter tropischer Ausdruck, indem jene Symbolisirung für baare Münze genommen und daraus allerlei Vorurtheil und Aberglaube hervorgekrochen ist, dergleichen dem gebildeten Aufklärer nicht widerfahren sollte. Ist denn jemals „Malerei, Schilderung, Beschreibung" in der Tonwelt so vorhanden wie in der Plastik und Poesie? Hat man je eine rothgefärbte Melodie gesehen? Steht denn wirklich ein Kerl in Fleisch und Bein da, wo die Melodie Fleisch und Bein besingt? Hat der Musikant seine „Befugnisse überschritten", und den Ton zum Pinsel gemacht? Nein, der Ton ist kein Pinsel, und so trifft ihn jener Vorwurf nicht. — Ueber diese wunderliche Katachrese der Tonmalerei hat A. B. Marx in seinem „Maigruß an die Kunstphilosophen" (Berlin 1827 ?) ein entscheidendes Urtheil gefällt, das wir neben seinen älteren ästhetischen Aufsätzen und seiner Compositionslehre für eines der gelungensten Werke dieses begabten Mannes halten.

Bildet nun der Ton ein Flöten, Pfeifen, Heulen, Brausen und Rauschen der Natur mit seinen Mitteln nach, wohin kein Schweinepinsel reicht: was ist da Vorwurfs? Unwürdig und lächerlich ist freilich die Nachahmung, welche am Grobsinnlichen haftet und deßhalb im Geist keinen Widerhall und Gegenbild entzündet — so verkehrte Nachahmung aber giebt es in jeder Kunst, auch außer der Musik. Die rechten Tonmeister dagegen haben allezeit ihre Tonmalereien geistig verstanden, das heißt: das Werden und Wirken der Erscheinung in die empfindende Seele einzupflanzen, seelhaft zu machen gesucht; also wo es etwa des Frosches bedarf, nicht icones anatomicae pottu logicae abgemalt, sondern die überraschenden widerlichen Sprünge in ihrer menschlichen Auffassung vorgestellt; und wo der Hagel musicirt wird, da fallen nicht etwa die Hagelkörner faustdick, aber das Prasseln und die Angst der Fliehenden stellt sich dar. Und so fort in hundert Gestalten: wellende Tonformen gemahnen an Wasserwogen, schweifend gezogenes Heulen großer Intervale mit zuckenden Stößen dazwischen können Sturm und Gewitter innerlich malen; helle und dunkle, hohe und tiefe, breitglänzende und dumpfhohle Töne sind Gleichnisse von Licht und Finsterniß ꝛc. Solches Alles sind nicht bloß Befugnisse, sondern vollgültige Strebungen der Tonkunst in ihrem Bereich, wie der anderen Künste in dem ihren.

Die Sache also ist nicht zu längnen und verläugnen, mag auch die Weise verschieden ausfallen nach Zeiten und Künstlern, Mozarts Malerei ist äußerst fein, aber deutlich und ihm selber wohl bewußt, wie die bekannte Stelle in der zweiten Zerlinen-Arie (Don Juan Nr. 18, Takt 53: Sontilo battere — fühlst du wie's klopfet hier) beweist, deren Horntöne der Meister selbst in einem Briefe als Herzklopfen bezeichnet; ähnlich in der ersten Arie des Belmonte. — Hayd'ns Art ist leichter, spielender, zuweilen auch derb, man möchte sagen sinnlich, z. B. in dem Gesumme der Mücken im Schlußchor des Frühlings:



doch in denselben Jahreszeiten auch mit hohem Ernst edle Gestalten wirkend, wie in dem trefflichen Gewitter und holden Sommer-Abend; ferner in der Schöpfung; die Darstellung der kühnen gewaltigen Thiere, der Aufgang des ersten Lichtes im reinstrahlenden C-Dreiklang — sind dieses erlaubte Malereien oder nicht? Seb. Bach enthält sich selbst im tiefen Ernst der Passion nicht, den Hahnenschrei (? d. Red.) und das bitterlich Weinen des verläugnenden Petrus in Tönen anzudeuten.

Aber freilich; es ist das Innerlich-Malen, worauf es ankommt; das nicht nur Zeichnende sondern Gleichnißhafte ist

das Eigenthum der Tonwelt, wie schon Aristoteles schön nachweist (Polit. 8 Bekker 2, 1339), wo er die Unterscheidung aufstellt: „Die Künste der Sichtbarkeit geben Merkmale, Zeichen des Empfundenen, die der Hörbarkeit Gleichnisse." Solche Gleichnisse sind nun eben die innerlich mitlebenden Klangbilder; verstehen lernt man sie, indem man auf die einfachen natürlichen Gegensätze achtet wie hoch und tief, weit und enge, wallend und eckig in den Hauptzügen der Melodie, daneben die Fülle oder Leere des Harmonischen, und die scharfe oder wilde, einfache oder bunte Färbung der Tonarten erwägt. So ist das Verstehen-Lernen nur die Kunst des Aufmerkens und der Hingebung, ein Lernen im gemeinen Sinn findet nicht statt, daher diejenigen Leute, die all ihr Wissen nur in der Schule lernen, es nie lernen.

Händel ist in der Tonmalerei der Weise Seb. Bach's verwandt und doch weit verschieden. Gemein. ist beiden die dramatische Neigung; verschieden ist ihre Dramatik darin, daß sie bei Bach mehr nach Innen drängt, die großen Thaten Gottes an der Gemeinde und ihre gegenthätige Herzenstheilnahme abzubilden, während Händel mehr dahin strebt, die Geschichtsbilder in ihrer Naturgestalt, in äußeren Gleichnissen vorzuführen, so daß man jene die innerlich subjective, diese die äußerlich objective hat nennen wollen — ein ähnlicher Gegensatz innerhalb des dramatischen Gebiets, wie er in Euripides und Aeschylus hervortritt. Händel's dramatische Tonbilder, vorzüglich in den herrlichen Chören, haben es in der Art, den Schauend-Wirkenden so darzustellen, daß sein Erlebniß die Handlung selbst ist, welche er singt; was zwar dem gemeinen Verstande wunderlich dünkt, aber dem poetischen Sinn ebensowohl begreiflich ist wie in Göthe's zweitem Faust die Scene, wo das, was die Personen sagen, gleichzeitig vor Augen geschieht, nämlich die Umwandlung des griechischen Königspalastes in eine gothische Halle (Act 3, Ausgb. 1832, S. 210). — Aus den Händel'schen Bildern solcher Art sind vorzüglich herauszuheben: im Samson der Untergang des Philisterthums mit krachenden Balken, Wehgeheul und Sterbeseufzern, im Josua der Umsturz von Jericho's Mauern, und die auf Gileon stillstehende Sonne — letztere ausgedrückt in dem 32tactigen Orgelpunkt $\frac{A}{A}$ innerhalb dessen sich eine lange Reihe kämpfender Accorde bewegt, im Israel endlich, der solcher Gemälde voll ist, treten hervor die Chöre der Finsterniß (Nr. 8), der Meereswogen (14), von Roß und Reiter (18), vom Sinken ins Schilfmeer (22) u. s. w.

Malerei ist Nachahmen, so versteht man die eigentliche optische Malerei und auch die musikalische. Aber nicht bloß Nachahmen, es soll ein Mehr dabei sein, ein Unnennbares, Unnachahmliches, dessen Sinn unergründlich und dessen Wirkung unsäglich; ohne solches Mehr genügt uns das Werk als Kunstwerk nicht. Also das Tonbild soll nicht aufgehen in malende Nachahmung, sondern sein eigenes sonderliches Leben führen. Dies ist es, was dem Verstand gränzenlos und unbeschreiblich erscheint, und doch wirklich ist. Alles was zeugungskräftig aber mystisch die Geisterwelt durchzieht, hat es an der Art, unbegreiflich zu sein; so ist die Philosophie Wissenschaft des Unbegreiflichen; die Kunst, Darstellung des Unsäglichen; Sagbares, begreifliches Darstellen ist Sache des Verstandes, der verständigen Meßkunst. Von den Unbegreiflichkeiten unsers Gebiets sind die Melodie und die Tonfarben die wirksamsten, sie sind der specifische Lebenskern der hohen Kunst, offenbar und geheimnißvoll, nachweisbar und doch unbeweisbar. — Eine der schönsten Mozart'schen Melodien: „Der Vogelfänger," dem Meister so lieb, daß er sie in der Sterbstunde sang — hat gar wenig Nachahmendes, weder den Vogel noch den Fänger kann man sehen und merken, aber das ursprüngliche Seelenbild lächelnder Freude des ungebrochenen, natürlichen Leichtsinns, das ist es, was entzückt über alle Wirklichkeit hinaus. Ingleichen das: In diesen heiligen Hallen malt nichts, und ist doch tonbildlich; königliche, priesterliche Hoheit in warmer Herzlichkeit könnte man's umschreiben, und würde doch das Unsägliche nicht aussagen. In weit größerem Maße gilt dies alles von den wortlosen Instrumentalsätzen, deren herrlichste immer dicht ans Wort heran schweben und es doch nie erreichen, wie närrisch sich auch die Egmont- und Coriolan-Commentatoren drum abmühen.

Wir sind also im letzten Urtheil an das Unbegreifliche gewiesen. Ein Kunstwerk das nichts Unbegreifliches, Ueberschreitendes enthielte, wäre nicht werth mehr als ein Eintagsleben zu führen; den unbegreiflichen Gehalt aber fühlen und ahnen wir und wagen ihn dem Begriff zu nähern durch Beschreibung der Wirkung, die sich im Augenblick und in der Dauer bewährt. Auffallend ist, daß eben die wenig malenden Tongestalten bei Händel am weitesten wirken; so im „Israel der erste Chor, der Israel's Last und Elend darstellt, der Hagel- und Feuerchor, die Gesänge: der Herr ist der starke Held, und: Ich will singen meinem Gott.

An anderen Stellen wirkt die specifische Tonfarbe noch außer dem eigentlich Melodischen. So der Finsternißchor, worüber freilich ein Kritiker weise bemerkt, Finsterniß lasse sich nicht musikalisch darstellen! Freilich nicht mehr und nicht minder als optisch, und doch ergreift's ich weiß nicht wie; die Lage der Töne in schattiger Tiefe, in gedämpftem Moll der Durchgang durch Fis-dur, welches auch Weber in der Mondnacht zu Agathen's Sehnsuchtslied so zauberisch verwendet, — das schweifende Irren der Tonart überhaupt — wer mag die Siegel der Schönheit lösen? Von tonisch harmonischen Wirkungen gedenken wir des einzig schönen Beispiels im Baßduett Nr. 19: „Wir sind versunken in dem Schilfmeer," wo die schwebende Septime auf dem Leitton in die Quartsexte mündet



wo wir nicht wissen, ob sie mehr malerisch oder poetisch oder musikalisch vollendet sei. — Daß nun die neun Plagen Anlaß zu Tonbildlichkeit geben, ist wohl schon an sich denkbar, aber die Ausführung wird immer des Genius Sache sein, der das Unbegreifliche wirklich macht. Wer nun die heilige Schrift lieb hat, dem wird in jenen Scenen nichts Widerliches erscheinen, wie denn die Engländer jener und unserer Zeit in Gottes Wort so zu Hause sind, daß sie eben das Ganze wie das Einzelne unanstößig finden.*) Die Wunderthaten im Ganzen genommen, theils gemalt, theils melodirt, (?) theils in dunklen aber bedeutsamen Abrissen hingestellt, das ist es, was überhaupt fesselt, schon auf rein künstlerische Weise, sodann aber in seiner tiefen Schönheit den biblisch Gewöhnten mit doppelter Kraft ergreift. Und wer dem Tondichter einen Vorwurf daraus macht, daß er nicht im „Oratorienstyl" der Schöpfung, des Paradies und Peri, des Paulus, ꝛc. geschrieben — nun der getröste sich seiner Schulweisheit und erfreue sich wohldefinirter Kategorien. Als wenn diese Schub-

*) Unbegründet ist die Ansicht, Händel hätte die Läuse doch zu unpoetisch gefunden, deren Luther, 2. Mos. 8, 16 gewissenhaft erwähnte: das Wahre ist, daß die deutsche Uebersetzung in Beelbenstein's Clavierauszug verschämter Weise Mücken nennt wo die Händel'sche Originalpartitur unverschämt wörtlich spricht: lice! — Und eben dieser Mücken- oder Läusechor ist einer der trefflichsten, nicht der äußeren Bildhaftigkeit, sondern der Idealität willen. Denn wie bezeichnend auch das kitzelnde, stachelnde Mücken-Geflüster der Geigen sich hindurchwindet zwischen den Menschenstimmen, diese geben doch das größere, das kernhafte Bild in dem oft wiederholten Posaunenruf: „Es sprach das Wort," dem die übrigen kurzen Melodiesätze („und es kamen unzählige Fliegen") entsprechen, durch die mehr feste als furchtsame Haltung, mit der das Volk des Bundes die Plagen anschaut, empfindet und überwindet.

fächer-Kategorien die Schönheit im Geringsten anrührten! Was gehts mich an, wohin ein Ding registrirt wird, wenn es mein Herz erbaut?

Um des Gewinnes, der aus den ewigen Werken zu schöpfen, theilhaftig zu werden, ist kein anderer Weg als immer nur Ganze, und zwar unzerstückt, zu geben. Die doctrinären, historischen Concerte mit ihrer erblichen Schulweisheit sind so langweilig wie eine historisch-poetische Chrestomathie, doch um ihres löblichen Zweckes willen allerdings erträglicher, als das dilettantische Verlangen, in einer Auswahl der schönsten Partien Erquickung zu suchen. Alle vollkommenen Kunstwerke werden nur als Ganze begriffen, und wirken nur als Ganze auf Seele, Verstand und Herz.

Zeitgenossen erzählen, Händel habe sein erstes Oratorium geschrieben, als ihm nach der 20jährigen Opernzeit die Aristokratie und die Solosänger zuwider geworden, die ihn zuletzt ärgerten und erzürnten bis zum Wahnsinn; da habe er, in den Bädern zu Spaa genesen, seinen ersten Gang gethan zum Dom, dem Herrn zu danken mit Gebet und Orgelspiel, und sich gelobt, fortan nur Hohes und Heiliges zu singen, wo er jener Launen und Hochmuths erledigt wäre; und darum sei dann in den neuen Oratorien das Uebergewicht den Chören zugefallen. In dieser etwas äußerlichen Auffassung liegt das Wahre verhüllt; richtig ist, daß die heilige Dichtung der zärtlichen Empfindsamkeit, der feingespitzten Zierlichkeit des Vortrages nicht bedarf, ja ihrer ledig sein muß, wenn sie objectiv kraftvoll gestaltend und erbauend wirken will. Die ältere kirchliche Tonkunst bis auf Palestrina und Eccard entbehrte der Soli gänzlich; Monodie - Sologesang, kam zuerst in der Oper vor; erst seit H. Schütz werden Einzelgesänge auch in kirchliche Motette aufgenommen, ein Vorbote des dramatischen, d. h. durch Gegensätze hindurch gehenden und einer bestimmten sittlichen Aufgabe zugewendeten Tonsprache, welche dann in Bach und Händel ihren ersten Höhepunkt erreicht, immer jedoch mit bleibendem Uebergewicht des Chorischen, in welchem die Monodie nur die Bedeutung der blühenden Spitze hat, nicht aber der kernigen Leiblichkeit.

Der Vortrag der Chöre erfordert weniger Kunstfertigkeit als einfältige Hingebung, um dem typischen Gepräge gerecht zu werden, welches die Altmeister allem ernsten Inhalt unentbehrlich achten. Händel ist ein Meister in dieser typischen Objectivität. Nirgend zeigt die Original-Partitur, um den Vortrag zu regeln, jene kränklichen Drucker Presser Schnalzer piani forti sforzandi crescendi und dergleichen Parenthesenpoesie, womit die heutigen Pariser — gleich Solbrigs Declamator — diejenige Schönheit erzaubern und erhexen möchten, die den Tönen selber mangelt, — auch nicht einmal jene mildere Schattirung, welche Mozart in den Messias hinein korrigirt, indem er einzelnen Chören (Denn es ist uns ein Kind geboren, — Sein Joch ist sanft) ein Soloquartett voraussendet, ist Händels Art und Kunst gemäß. Sondern wo es großer weithallender oder zartmilder Klänge bedarf, da weiß Händel die Töne so zu stellen, daß die Stimmen vermöge ihrer Naturlage laut oder leise singen müssen; und um ruhig oder leidenschaftlich zu singen, malt er nicht aufs Papier ein Avertissement: Agitato, Apassionato, Religioso etc. sondern die Melodie ist und sagt ohne Umschweife wie ihr ums Herz ist, lediglich mit ihren eigenen Mitteln springend oder gehend, stockend oder fließend, gradlienig oder gewunden — wahrhaft tonbildlich, nicht papierbildlich. Das ists was man Classicität nennt; ein freilich überwundener Standpunkt für alle diejenigen, welche bei den Parisern zur Lehre gegangen, oder von den elfenfüßigen Zigeunern gelernt haben Händel's Elephantengetrampel anzuklagen, weil dieses nicht gleich den national ungarischen fortlaufenden Melodien bloß aus Pünktchen und Plumpkeulen besteht, sondern aus gesunden ganzlebigen Organismen. Bei echten Meistern und ihren Herzfreunden bedarf es weder in der Partitur noch im Vortrage künstlicher Manieren und Tempi, sondern der gesunde Gesang aus voller Brust genügt, das Gesunde darzustellen.

Erwünscht wäre in Sachen der musikalischen Sittlichkeit, wenn unsere Tonlehrer beim Unterricht vornehmlich die große choristische Kunstübung im Auge hielten, sowohl des vocalen als instrumentalen Gebietes, und damit das unnütze seelenverderbliche Musikerthum der sogenannten Virtuosität bekämpften. Wie mancher schwächliche Dilettant, der nicht die Species von etwas Specifischem besitzt, möchte doch gern specifisch singen und pfeifen, meint sich zum Chor viel zu gut, oder lügt auch wie Fallstaff, er habe mit vielem Chorsingen seine schöne Stimme verdorben. Wir aber wissen, daß von tapferem Chorgesang die Brust gestärkt, vom Pariser Sologesang reizbar und schwach wird; den Palestrini'schen oder Bach'schen, oder Händel'schen Chören schuld geben, daß sie die Brust ruiniren, ist eine tendenziöse Behauptung von Denen. die sie nicht kennen, oder den Inhalt nicht mögen. Und auch was die Kunst angeht, so ist sie am Choristischen wahrhaftig nicht minder zu üben und genießen als am Solistischen. Weit eher wird aus einem gewissenhaften und geübten Choristen ein wackerer Solist als umgekehrt; das wissen wir aus eigener Erfahrung und von berühmten Tonlehrern. — Wird diese Gewalt, Wahrheit und Nützlichkeit der großen choristischen Kunstübung erst recht erkannt, dann dürfen wir hoffen, nicht nur die eigensinnig einher wankenden Liebhaber und Künstler für großen Chorgesang *) zu gewinnen, sondern auch die Aristokratie, — des Geistes, Standes und Geldes — daß sie im hohen Allgemeinen mitzuwirken sich dränge, wie einst in Wien, London, Dresden und Hamburg geschah; oder ist's jetzt noch so?

Niemand soll dies mißverstehen, als wollten wir dem vernünftigen Sologesange sein Recht bestreiten. Eine gut geschulte Stimme zu hören ist herzerfreuend, wenn sie nicht bloß sich selbst singt, sondern etwas höheres als sich selbst. Leider ist dies selten wie alles Gute; häufiger vernehmen wir Schulübungen, die belohnt, anerkannt, angestaunt sein wollen; gar häufig auch müssen wir von renommirten Hofsängern, sobald sie auf Reisen gehen die Provinzen unsicher zu machen, ein paar unzusammenhangende Liedlein hersagen hören, und dafür theures Geld mit wenig Vergnügen zahlen. Allem diesen Auswuchs entgegen arbeiten soll die große Kunst. Wie neben der gesunden Classizität solch Unkraut nicht gedeihet, haben wir vor Zeiten erlebt als wir in kleinen Provinzstädten einst lange Jahre hindurch uns an Händel, Bach und Eccard erlabten; fahrende Schüler konnten nicht aufkommen, machten kein Glück; man fragte nicht nach der Person, sondern nach dem Was; man sprach: „Ich gehe nicht in's Concert um den N. zu hören, sondern um mich an gutem Gesang von gutem Inhalt zu erlaben."

Göttingen, 12. Mai. Ed. Krüger.

## Kritische Revüe.
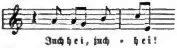
### Für Gesang.

A. Reißmann, 6 Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß: „Im Wald" (G. Fröhlich), „Frisches Leben" (L. Tieck), „Schlaf ein mein Herz" (Fr. Rückert), „Maiglöckchen und die Blümlein" (H. v. Fallersleben), „Zwei
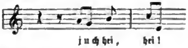
*) Großer Chorgesang ist der von Männern, Weibern und Kindern, aller übrige — der Gesang ad aequalis von Männern allein oder Weibern allein — ist einseitig, mönchisch und klösterlich, und sowohl den Stimmen schädlich, als auch dem poetischen und musikalischen Werthe nach geringer. Großer, voller ganzer Chor dagegen ist derjenige, der am meisten gesund ist und macht. Wolle man darum doch den modernen Namen gemischter Chor allmälig ganz abthun: das klingt nach gemischter Gesellschaft, gemischter Ehe u. dgl. Händel und Bach kannten das Wort nicht.

welke Rosen“ (M. Waldau), „Schön Rohtraut“ (E. Mörike) op. 10. C. F. Kahnt, Leipzig.
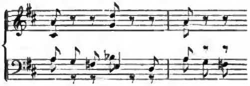
C-x. Kaum getrauen wir uns, dem Componisten Reißmann schon wieder ähnliche Dinge zu sagen, wie die erst neulich bei anderer Gelegenheit (Nr. 13 v. 29. März) gesagten. Und doch scheint ein Hinweis auf neue Belege für die Wahrheit des früher Behaupteten der Sache selbst mehr förderlich als schädlich, ja fast nothwendig. Denn wer z. B. den Tenor zuerst deklamiren lassen kann wie in Nr. 2:



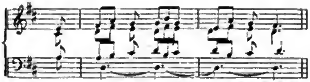

und gleich darauf:




oder Curiositäten liefern, wie diese (S. 11. Takt 3 und 4)



und (wir müssen's ganz hinschreiben):



(Nr. 4 am Schluß.)

wer einen Orgelpunkt schreiben kann, wie in Nr. 5:



— ganz abgesehen von einer ängstlich übertriebenen Vorliebe für verdeckte Quinten und Octaven in den Außenstimmen — der kann weder für großen Geschmack noch für Beruf zu guter Stimmführung ein Lob für sich in Anspruch nehmen. Sonst ist das letzte Lied, mit dem man nur nicht Schumann's reizende Composition desselben Liedes für gemischten Chor vergleichen darf, wohlklingend, selbst eigenthümlich; während die übrigen über eine gewisse banale Trivialität („Thee und Butterbrod“, wie's einmal Jemand ausdrückte) keineswegs hinauskommen.

J. Muck, Thurmwächterlied von de la Motte Fouqué für 1 Baßstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 11. Br. u. Härtel, Leipzig.

— — Eine Nacht auf Kamtschatka von Stieglitz. Desgleichen. Op. 12. Derselbe Verlag.
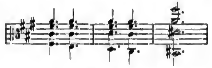
— — Drei Gesänge „Am Bache“ (von Emilie Embal), „Morgenlied“ und „Nachtgesang“ (v. Ludw. Bauer) für 4 gemischte Stimmen. Op. 10. Derselbe Verlag.

Wenn „Lieder gut componiren“ so viel heißt, als „den Ton des jedesmaligen Liedes gut treffen und seinen Inhalt getreu wiedergeben,“ so ist an obigen beiden Liedern noch weniger als nichts auszusetzen. So inhaltlos wie die Gedichte sind — ist auch die Musik. Wie eine dramatisirte Anekdote noch kein Drama ist, wenn nicht der Dichter es verstand, aus jenem Stoff etwas zu schaffen, so ist auch ein bloßer poetischer Gedanke noch kein Gedicht. Noch schlimmer, wenn nicht einmal ersterer vorhanden. Ein erfrorner Mensch z. B. ist vorläufig weiter nichts, als ein erfrorner Mensch, und die ächzenden Krähen, oder das bischen „feuchte Luft voll Duft“ und „düsteres Nebelgrau'n“ nebst dem so ein wenig an Rich. Wagner anklingenden musikalischen Ueberguß können den Kohl, mager wie er ist, unmöglich fett machen. Singe beide Lieder, wer überhaupt bei Tönen nicht gern etwas denkt oder empfindet, oder wer das Bedürfniß fühlt, seine Kehle einmal rein zu gurgeln.
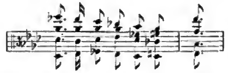
Eine bessere, viel bessere Physiognomie allerdings tragen — Dank den Musterarbeiten Mendelssohn's in dieser Gattung — desselben Componisten „drei Gesänge für gemischten Chor,“ wenn auch das Muster selbst bei diesen mehr dem rein Formellen als einem einigermaßen adäquaten Inhalt frommte. Gegen eine Vierklangsfortschreitung freilich wie diese (S. 2. d. Part. Takt 3 u. 4)



oder gegen Tenorführungen, wie die gegen Ende der 9. Seite:



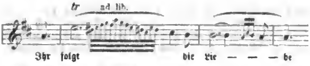
— warum nicht h oder his im Tenor statt des d — und im 3. Takt der 17. Seite:



— warum nicht das tiefere as z. B. im Tenor statt des es — möchte ein gesundes Ohr, und besonders jenes Mendelssohn's, gar Manches einzuwenden haben. Wie denn selbst sonst unverfängliche Stellen, wie das unisone es auf „hochgepriesen“ (S. 17) und das gleiche c auf „Deine Nacht“ (S. 19) durch die folgende Führung immer etwas recht Ungeschicktes haben. — Sonst sind die Lieder in Bausch und Bogen, wenn nicht besonders original, doch gut klingend, vornehmlich das letzte, mit zum Theil schöner, harmonischer Wirkung, wie u. a. die Modulation von C-moll nach A-moll (S. 15) und wieder nach Des (S. 16). Der Schluß mit dem Fis-dur-Akkorde, wechselnd mit dem As-dur-Dreiklang will uns etwas überschwenglich dünken. Indessen „Jedem das Seine.“

Armin Früh. Der Abend (Gedicht von Schiller), Cantate für gemischten Chor und zwei Solostimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte op. 4. — Verlag von F. Hofmeister in Leipzig (Clavierauszug).
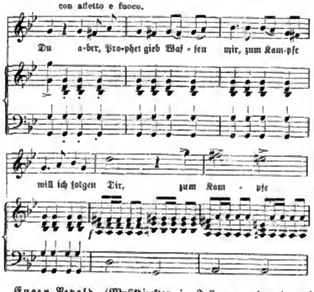
v. Br. Wenn in dem Verfasser nicht eine reichere Fantasie schlummert, als er in der Composition dieses anmuthigen Schiller'schen Gedichtes an den Tag legt, so wird er keine sehr hohe Stufe des Parnaßes erklimmen, denn hier zeigt sie sich noch recht dürftig. Zudem ist der Ton des Gedichtes völlig verfehlt und dessen erste Hälfte viel zu schwer, zu lugubre genommen. Es ist ja kein Leichencarmen! Endlich möchten wir dem Verfasser rathen auf Verzierungen, wie die folgende:




ein für allemal zu verzichten.

**Heinrich Weidt. Der Jude**, ungarische Ballade von Mauricius, op. 60. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig.

Auf welcher Bildungsstufe muß man stehen, um sich von einem so maßlos elenden, ja hochkomischen Gedicht zur Composition angeregt zu fühlen! Die Herrlichkeit Hungarien's und seines Diktators (wahrscheinlich Görgey's?) wird besungen. Ein Jude — ein braunes Männlein tief gebückt, gebrochen, muthlos und gedrückt — schleicht sich zu ihm ins Zelt und klagt über den Verlust seiner Güter, welche ihm der „österreichische Belsatzar" geraubt. Aber er tröstet sich: „Jetzt steh' ich da, der Güter baar, kein Jude mehr, doch ein Magyar!" Bei dem Worte „Magyar" stimmt der Componist — wie sinnreich — den Rakoczy-Marsch an, ja der Jude selber (das tief gebückte, gebrochene, muthlose, gedrückte Männlein) muß ihn singen, und zwar mit folgender Begleitung:




**Eugen Petzold**, (Musikdirektor in Zofingen, wie wir auf dem Titelblatt lesen). **Fünf Lieder**, op. 20. — Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.
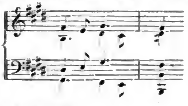
Der Componist widmet diese Lieder „seinem theuren Lehrer," Herrn Cantor August Hasenmeyer in Ronneburg, zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum. Wenn so löbliche Gesinnungen, als sie der Componist durch diese Widmung an den Tag legt, die Gabe verleihen, gute Lieder zu machen, so würde der Componist schier zu loben sein; so aber wird er schwerlich anderswo Dank ernten als zu Ronneburg, wo er ihm aus menschlichen Gründen gebührt, es wäre denn in Folge der bekannten Erfahrung, daß das ganz Mittelmäßige nur zu oft sich viel mehr Beifall erwirbt, als das Vortreffliche.

**Jean (?) Becker: Sechs Lieder**, „In der Nacht," Arie für Tenor. op. 11 und 12. — Verlag von Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

**G. Eggers: Sechs Gesänge** in zwei Heften, op. 7 und 9. Derselbe Verlag.

**Ludwig Hartmann: Sechs Lieder**, dann „Der Geisterkönig", Ballade, op. 5 und 6. — Verlag von J. Schuberth u. Comp. in Leipzig und New-York.

Die Lieder, so wie auch die Tenorarie von Becker sind reiner Bänkelgesang, so ziemlich vom untersten Rang, der uns als solcher nichts weiter angeht. Nicht ganz ohne Talent sind dagegen die Gesänge von Eggers, freilich sehr zarte, ja etwas schwächliche Schlingpflanzen, die sich an dünnen Stäbchen hinanranken. Das zweite melancholische Lied in op. 7 hat einen hübschen Ton. Der Strophenschluß in Nr. 3 des zweiten Heftes



erscheint uns etwas bedenklich.

Hartmann tritt anspruchsvoller auf und strebt in seinen Liedern mehr nach Originalität, als die vorgenannten, aber ohne sehr erheblichem Resultat; es wimmelt in seinen Liedern von Schwulstigkeiten und die Form ist fast überall dem Streben nach Ausdruck geopfert. Zudem verleitet ihn sein Unstern oder seine Unkenntniß sich mit Gedichten einzulassen, die, weil sie schon von Meistern, die er kennen sollte, zu erschöpfendem musikalischen Ausdruck gebracht sind, schlechterdings nicht mehr komponirt werden können. Dahin gehören vor Allem: „Die linden Lüfte sind erwacht" und das von R. Franz unvergleichlich componirte „Sterne mit den gold'nen Füßchen." „Der Geisterkönig," ein sehr abgeschmacktes Gedicht von Karl Beck, wird durch die Musik die Hartmann dazu geschrieben, nicht genießbarer.

### Für Pianoforte und Bratsche.

**Louis Jungmann: Intermezzo**, op. 9. — Verlag von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Ein kleines, im elegischen Ton gehaltenes Musikstück (Andante, C-moll), welches wahrscheinlich der Aufforderung eines musikalischen Freundes des Verfassers seine Entstehung verdankt, und dem bratschenspielenden Theile der musikalischen Menschheit immerhin mit gutem Gewissen zur Erbauung empfohlen werden kann.

### Für Pianoforte allein.

**Gluck**: Marche religieuse de la tragédie lyrique Alceste transcrite pour le Piano par Eduard Wolff. — Mayence chez les fils de Schott.

Dem französischen Titel fügen wir die deutsche Bemerkung bei, daß diese Transscription allen denjenigen dienlich sein wird, welche nicht in der Lage sind, das Original kennen zu lernen.

**Stephen Heller. Jagdstück** op. 102. Leipzig, B. Senff.

§. Ueber St. Heller haben d. Bl. mehrmals sich ausgesprochen. Auch das vorliegende „Jagdstück" kann die bereits abgegebene Meinung nur bestätigen. Der Componist bietet hier ein 13 Seiten langes Musikstück, dessen Inhalt uns nicht tiefer zu fesseln vermag, weil es der Ausdruck einer etwas oberflächlichen Natur ist. Deutsche und französische Musiker in Paris sollen es Frau Schumann verübelt haben, daß sie St. Heller nicht in ihre Programme aufgenommen hat. Dies ist bezeichnend für die dort, trotz aller Mühe, die man sich mit klassischer Musik giebt, herrschenden Ansichten und Gesichtspunkte. Man fühlt, so scheint es, den Unterschied gar nicht heraus zwischen einer Musik, die, wie die Heller'sche in den modernen Formen sich gewandt und anmuthig bewegt, und einer Musik, die in moderner Form einen seelischen oder doch die Phantasie lebhaft erregenden Inhalt bietet. Vom letzteren verspüren wir trotz Hundegebell, Halloh und Hörnerklingen in unserem „Jagdstück" nichts. Schlimmer für Heller aber ist, daß man das von ihm überhaupt sagen muß. Seine Musik hat sehr „wenig Tiefgang."

Hans Schmitt. „Im Walde", Fantasiestück op. 2. Wien, Wessely und Büsing.

Der Verfasser, dem es an Talent gewiß nicht fehlt, scheint an dem Fehler vieler Anfänger zu leiden, die noch nicht recht wissen, was sie eigentlich wollen oder sollen, an dem, daß er 12 gedruckte Seiten braucht um sich eines Bildes zu entledigen, das ihm vorschwebt, das aber vielleicht nicht einmal für die Länge von einer oder zwei Seiten bedeutend genug ist. Dieses „Bild", welches sogar hinter dem viel verheißenden Titelblatt eine poetische Auslegung, wenn man will, ein Programm, in Gestalt eines Gedichts gefunden hat, ist in sehr schwankenden nebelhaften Umrissen gehalten. Es besteht in der Vorstellung eines düsteren Waldthals, wo, wie das Gedicht sagt:

„Nimmer dringt durch das Gezweige
Hell der Sonne goldner Strahl
Einsam und verlassen fühlet
Sich das Herz im Waldesthal."

Als Mittelsatz ist das Vorüberbrausen einer Jagdgesellschaft illustrirt, worauf die früher unheimliche Stille zurückkehrt. Schumann hätte Dergleichen sicher auf zwei Seiten hinreichend angedeutet, denn um ihn auszuführen, ist der Gegenstand doch nicht von genügendem Interesse, oder die musikalische Interpretation müßte von einer Bedeutung sein, die weit über die Scenerie hinaus die Nacht des Menschenherzens in künstlerisch vollkommener Weise versinnlichte. Nun ist gleich ein Hauptfehler der, daß im Hauptsatz zwar die Andeutung eines Themas gegeben ist, daß dieses aber zu gar keiner Entwicklung kommt; somit kommt auch die Empfindung des Hörers zu keiner Bestimmtheit. Der Componist modulirt in gebrochenen Akkorden hin und her, und kommt fast immer in derselden Tonart auf seinen Themaembryo zurück, so daß das Interesse dafür bei Zeiten gänzlich abgeschwächt statt gesteigert wird. Ueber alles Folgende wollen wir den Schleier der christlichen Liebe werfen und hoffen, daß in einem op. 3 die Phantasie des Tonsetzers zu bestimmterer greifbarerer Gestaltungsweise vorgedrungen sein möchte.

Eduard Bernsdorf. Historietten. Fünf kleine Clavierstücke op. 29. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
— — Capriccio für das Pianoforte op. 30. Derselbe Verlag.

Als wir die ersten Seiten der Historietten durchgeblättert und eine auffallende Dürftigkeit des Clavierstyls gefunden hatten — eine vielbewegte Melodik in der rechten, alle Begleitung mit wulstigen oder simpel gebrochenen Akkorden in der linken Hand, — da schlugen wir noch einmal das Titelblatt auf, um zu sehen, ob die Sache etwa zu instructiven Zwecken verfaßt sei. Das fanden wir nun wohl nicht ausdrücklich angegeben, wohl aber eine Dedication an „seine Schwester Therese." Da wir nun die liebe Schwester Therese nicht zu kennen das Glück haben, also auch nicht wissen können, wie viel ihre Finger etwa gerade diesen Stücken zu verdanken haben möchten, so blieb uns nichts übrig, als auf den allgemeinen Standpunkt zurückkehrend uns zu sagen, daß der Clavierstyl dieser Stücke ein ganz veralteter, der Inhalt bedeutungslos sei. Bei guter Ueberlegung möchten wir unserer Schwester dergleichen nicht zu spielen geben, wir würden sie der Gefahr auszusetzen glauben, daß dergleichen Tändelei ihrem guten Geschmack Schaden bringe. Besonders würden wir ihr Nr. 3, Notturno, weit vom Leibe halten; eher würden wir ihr Bellini und Donizetti in die Hand geben, wobei wir wenigstens sagen könnten: „Siehst du liebes Kind, das ist italienische Musik." Der schöne deutsche Name des Verfassers und das unausstehliche Dudeldumdei dieses Notturno passen gar nicht zusammen.

So steht es also mit den „Historietten." Nun, das Capriccio, welches keiner Schwester dedicirt ist, wird wohl anders aussehen?! Lieber Leser! Leider können wir auch darüber nichts Besseres sagen. Glaubst du uns nicht, so werfe einmal einen Blick auf das Un poco meno mosso auf der 5. Seite, und gefällt dir Dergleichen, so nehme die deutsche Musikzeitung nie mehr zur Hand, denn der beiderseitige Geschmack ist dann ein himmelweit verschiedener.

Hermann Berens. Preis-Sonate op. 60. Gekrönt vom Preis-Comitée zu Stockholm. Leipzig und New-York, J. Schuberth u. Comp.

Wenn die Preis-Comitées eine Sonate wie diese krönen, so fragt man sich unwillkürlich: wie mögen erst die übrigen bestellt gewesen sein; dann aber sagt man sich wohl auch, daß durch solche Beförderungen des Talents eigentlich Nichts befördert wird als die pure Mittelmäßigkeit. Wir wollen dieser Preissonate zwar nichts direkt Uebles nachsagen, sie dürfte sogar zu instruktiven Zwecken recht brauchbar sein, auch ist gegen das Formelle nichts einzuwenden, vielmehr scheint ihr Verfasser ein recht guter sattelfester Musikus zu sein. Aber es muß Einen trübselig machen, wenn man sieht, wie es so weit gekommen ist, daß man die Sonate wieder wie vor hundert Jahren nur als „Klangstück" betrachtet, da wir sie doch in ihrer Höhe als ein kleines lyrisch-dramatisches Kunstwerk kennen, wo die einzelnen Sätze unter einander in einem innerlichen Verhältniß stehen, in sich selbst aber die Entwicklung eines sehr bestimmten Charakters, einer sehr entschiedenen Stimmung aufweisen. Herr Berens kann natürlich Nichts dafür, daß er trotz seiner 60 Werke die Kunst nicht erlernt hat, die dazu gehört mit den einfachsten Mitteln eines Claviers und mit zehn Fingern ein Seelengemälde zu entrollen, das uns wie ein Drama mit seinen Anfängen, Ver- und Entwicklungen zum tiefsten Antheil zwingt. Aber man sollte in der That glauben, daß, wenn Jemand sich um einen Preis bewirbt, er wenigstens das Höchste zu erreichen sich vornimmt, oder, wenn er merkt, daß ihm die Flügel dazu zu schwach sind, bei Zeiten absteht. Aus der vorliegenden Sonate ist die Erkenntniß des Wesens dieser Gattung von Seite des Verfassers nicht zu entnehmen, obwohl sie die üblichen 4 Sätze und deren Form hat. Der Hauptfehler ist, daß dem Componisten keine charaktervollen Themas eingefallen sind, die zu einer Sonate den rechten Stoff abgeben. Es scheint Alles aus den Fingern für die Finger geschrieben, und wenn uns der Componist auch nichts schlechthin Falsches oder Niedriges sagt, so sagt er doch auch nichts, was sich über das Gewöhnliche erhöbe.

---

## Correspondenzen.

### Oldenburg.

Nachdem noch einige Extra-Concerte dem Cyclus der Abonnements-Concerte gefolgt sind, wird es Zeit über unsere weiteren Aufführungen zu berichten. Als hervorragend unter denselben sind die der Serenade in D und des Sextetts von Joh. Brahms und des Weinachts-Oratoriums von Bach zu nennen. — Herr Brahms war zur Aufführung seines Werkes hier anwesend und hatte das Vergnügen, eine glänzend durchschlagende Wirkung desselben zu erleben. Mit großer Liebe einstudiert und mit Begeisterung vom Orchester ausgeführt, riß es das Publikum zu immer gesteigertem Beifall hin, welcher mit dem Hervorruf des jungen, ausgezeichneten Componisten endete. Dieser Erfolg ist bei unserm Publikum um so höher anzuschlagen, als es, mißtrauisch gegen alles Neue und noch fast ganz unbekannt mit den Schöpfungen der neueren Zeit, nur zu geneigt ist, an diese einen ungeeigneten Maßstab anzulegen. Wir hatten Gelegenheit, die Serenade wiederholt zu hören, und müssen sagen, daß ihre Genialität uns immer tiefer ergriffen und mit freudiger Rührung erfüllt hat; denn mit überwältigender Gewißheit drängte sich uns die Ueberzeugung auf, daß der Musik in Brahms ein Meister erstanden ist, welcher bei gleichgroßartiger Fortentwickelung seinen Platz neben den Größten einnehmen wird, und daß Schumann in seinem prophetischen Urtheil über ihn keineswegs zu viel gesagt hat. — Bei der tiefen Erregung des Publikums bedurfte es des großartigen Spiels des Künstlers in dem Concerte in G-dur von Bethoven und der chromatischen Phantasie von Bach, um es für ganz Neues noch erwärmen zu können; wie der Componist, fand auch der Virtuose die größte An-

erkennung. Das Sextett von Brahms, welches bald darauf zu Gehör gebracht wurde, fand ebenfalls die beifälligste Aufnahme, wenn es auch nicht von so durchschlagender Wirkung wie die Serenade war, was z. Th. mit an der nicht so ganz gelungenen Ausführung liegen mochte.

Jenes Meisterwerk aus alter Zeit, das Weihnachts-Oratorium von Bach ist unsers Wissens nur erst sehr selten in solcher Vollständigkeit wie hier an einem Abend (des 4. Apr.) aufgeführt worden. Es mußten natürlich mehrere Nummern des umfangreichen, für sechs verschiedene Feiertage bestimmten Werkes weggelassen werden: da dies aber fast nur die Soli betraf, alle Chöre und der größte Theil der Choräle geblieben waren, wurde der Verlauf der Handlung bis zum Abschluß ohne Störung des Zusammenhanges wiedergegeben. Herr Capellmeister Dietrich hat sich durch dieses Arrangement und seine verständige und schöne Instrumentirung verschiedener Sätze, deren Begleitung von Bach mit Rücksicht auf die Orgel geschrieben ist, um das Werk und seine Aufführung sehr verdient gemacht, wie er denn auch dafür und für die treffliche Einübung des schwierigen Werkes volle Anerkennung gefunden hat. Die Ausführung war eine sehr anerkennenswerthe, die Soli, der Chor und das Orchester wetteiferten, ihr Bestes zu leisten, und so konnte es denn auch nicht fehlen, daß die Wirkung auf das sehr zahlreiche Publikum eine große und allgemeine war. Vielleicht interessirt es Sie, unser Arrangement kennen zu lernen, und schicken wir Ihnen deßhalb das Textbuch zu. *)

Außer den erwähnten Werken hörten wir noch die Sinfonie concertante für Violine und Viola (die Herren Schärnack und Schmidt II) von Mozart, die Ouverture Oberon und Concert-Ouverture von Jul. Rietz, Gesangsvorträge des Herrn Director Behe aus Bremen, welcher auch dieses Mal durch seinen trefflichen, innigen Gesang die allgemeinste Theilnahme erweckte, und die 8. Symphonie von Beethoven. Wie wir es schon nicht anders gewohnt sind, war die Ausführung von Seiten des Orchesters stets eine sehr tüchtige.

In den Abendunterhaltungen für Kammermusik wurden außer dem schon erwähnten Sextett von Brahms das Quintett in A mit Clarinette und Ariette variée: „Ein Weib ist das herrlichste Ding" von Mozart, ein Quartett von Haydn, die Sonate in A Op. 69 und das 11. Quartett von Beethoven, die Sonate in D-moll Op. 121 von Schumann und ein Trio in A-moll (Manuscript) von Ludw. Meinardus zu Gehör gebracht. Die Sonate von Schumann (Herr Dietrich und Herr F. Engel) machte einen sehr tiefen Eindruck und das Trio von Meinardus fand durch seine Klarheit, seine frischen und edlen Motive und die poetische Stimmung, in der es sich erhält, sehr lebhaften Beifall, den es allerdings auch mit der vortrefflichen Ausführung durch die Herren Dietrich, F. Engel und L. Ebert verdankte.

Von einem Orgel-Concert des H. Organ. Rothe ist wenig des Lobes zu sagen. Aus dem sehr unbedeutenden Programm interessirte nur das mit Orgel ausgeführte Ave Maria von Joh. Brahms, welches einen bedeutenden Eindruck auf das Publikum zu machen schien. — Das letzte Concert der Saison war ein, zum Besten eines pensionirten Mitglieds von der Hofcapelle gegebenes, in welchem die Serenade von Brahms wiederholt werden sollte; statt ihrer mußte aber, zur bittern Enttäuschung des zahlreichen Publikums die Symphonie in Es von Mozart gegeben werden, weil plötzlich sämmtliche Oboebläser verhindert waren. Außer ihr brachte es die Ouverture zu Ruy-Blas, Gesangsvorträge und ein Violinconcert von Lipinski (Herr Ad. Krollmann.)

*) Mit Dank erhalten. D. Red.

## Zeitungsschau.

In der Nat. Ztg. vom 20. Mai macht O. Gumprecht über Offenbach bei Gelegenheit von dessen „Seufzerbrücke" welche im Friedrich-Wilhelmstädischen Theater zur Aufführung kam, folgende treffliche Bemerkung: „Wir unserseits müssen jede eigentliche Beurtheilung der Novität ablehnen, und die folgenden Zeilen haben nur den Zweck, unsere Incompetenz-Erklärung zu begründen. Alle dramatische oder musikalische Kritik setzt als ihren Gegenstand Werke voraus, die mit der Idee in irgend welchem, wenn auch noch so entfernten Zusammenhang stehen. Die ästhetische Untersuchung läuft aber darauf hinaus, den Widerschein des Ideals, der das Wesen jeder künstlerischen Schöpfung ausmacht und sie bald in hellerem, bald in matterem Lichte umleuchtet, uns zum Bewußtsein zu bringen. Wo das Verhältniß zum Höheren und Allgemeinen aufgegeben ist, verliert die Erörterung über Werth oder Unwerth jede Bedeutung. Es hängt dann Alles nur von dem subjektiven Geschmack ab und über den läßt sich bekanntlich nicht streiten. In den Offenbach'schen Operetten wird diejenige Art der Posse, die man als den höheren Blödsinn bezeichnet, auf das musikalische Gebiet übertragen. Schon in ihrem Bereich erscheint diese Gattung lediglich als der grimmasirende Affe der Comödie In allen Aeußerlichkeiten ihr Urbild nachahmend und übertreibend, ist sie doch des innern Gehalts durchaus baar und ledig. Sie verhält sich zu ihm wie der plumpe wüste Silen zu der lieblich heitern Gestalt des Gottes, in dessen Gefolge er sich gedrängt. Eine noch üblere Rolle als in der gesprochenen Rede spielt das carikirt Possenhafte im Gesang. Der Verstand läßt nach bis auf einen gewissen Grad mit sich spoßen, die Empfindung aber nie, und an sie vor Allem wendet sich doch die Tonkunst. Diejenige Musik, die wie die Offenbach's aus der unreinsten Quelle aller Produktion — aus der Selbstironie ihre Inspirationen schöpft, begeht recht eigentlich einen Selbstmord. Das Gefühl, dessen Ausdruck und Darstellung sie sein soll, wird von ihr in demselben Athem aufgehoben und verhöhnt. Die raffinirteste Trivialität ist ihr wahrer Lebenshauch, in cynischem Behagen brüstet sie sich mit ihrer Blöße. In allen Tonarten und Modulationen der Gemeinheit leiert sie uns immer vom Neuem den Refrain in's Ohr: Alles ist leer, eitel, erbärmlich, die Welt nur dazu da, damit sich in ihr Narrheit und Betrunkenheit Rendezvous geben, das ganze Leben lediglich ein gedankenloser Wechsel von wilden Orgien und ödem Katzenjammer."

## Nachrichten.

In Bezug auf J. Vatt's Oper „Aitäa" wird uns mitgetheilt, daß die Angabe unseres Berichterstatters in Nr. 19, als habe der Componist es nicht für nöthig erachtet, eine Ouverture zu seinem Werk zu schreiben, auf einer unrichtigen Voraussetzung beruht. In der Partitur soll eine Ouvertüre stehen; nur weil man in Berlin glaubte, die Oper werde zu lange dauern, und sich nicht dazu verstehen wollte, ein großes Ballet im 4. Akt zu kürzen, nur deßhalb habe sich der Componist veranlaßt gefunden, das Allegro seiner Ouverture zu streichen.

Wien.

Der Componist Herr Hermann Levi, gegenwärtig Theaterkapellmeister in Rotterdam, befindet sich augenblicklich in Engagements-Angelegenheiten hier.

Hiesige Zeitungen bringen folgende, wahrscheinlich durch Indiscretion zu früh an's Licht gekommene Mittheilung: Die Gesellschaft der Musikfreunde hat an den Kaiser ein Gesuch gerichtet, in welchem die Bitte ausgesprochen ist, Se. Majestät möge der Gesellschaft zum Behufe der Führung eines allen Anforderungen entsprechenden Neubaues eines Conservatoriums die unentgeltliche Ueberlassung eines Bauplatzes bewilligen; weiters wird in dem Gesuche um einen durch zehn Jahre wiederkehrenden Jahresbeitrag von 37,000 fl. aus dem Staatsschatze, oder um das ganze Rein-Erträgniß der kommenden achten, oder um die Hälfte des Rein-Erträgnisses der bevorstehenden achten und neunten Staatslotterie für gemeinnützige und wohlthätige Zwecke gebeten. Diese Bitten werden gleichzeitig in dem Gesuche durch eine übersichtliche Darstellung der bisherigen Leistungen des Conservatoriums und durch eine Darlegung seiner Wichtigkeit unterstützt.

## Briefkasten der Redaktion.

An die löbl. Redaktion der Niederrheinischen Musikzeitung: Ihre Nummern 17 und 20 sind uns bis jetzt ungeachtet mehrfacher an Ihre Expedition abgesandter Reclame nicht zugekommen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 23. Wien, 7. Juni 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Eine Entgegnung in Sachen protestantischer Kirchenmusik.

In den Nummern 8, 9, 11 und 12 dieses Jahrgangs war den Lesern d. Bl. ein Aufsatz von O. Gumprecht: „Kirchenmusik und religiöse Musik“ (aus der Zeitschrift „Recensionen“) mitgetheilt, und in einer Vorbemerkung versprochen worden, die abweichende Grundanschauung der deutschen Musik-Zeitung „gelegentlich“ auszusprechen. Mit der Einlösung dieses gegebenen Worts glaubte sich die Redaktion d. Bl. um so weniger beeilen zu müssen, als der Gegenstand selbst an keine bestimmte Zeit gebunden, zugleich aber tiefeingreifender und schwieriger Natur ist. Länger durfte sie aber mit ihren Bedenken nicht zurückhalten, ohne befürchten zu müssen, daß die Leser mit der Mahnung an sie treten werden, Versprochenes auch wirklich zu halten.

Die Grundgedanken des G.'schen Artikels sind wohl noch in Aller Erinnerung. Derselbe trennte erstens scharf beide Kunstgattungen und stellte die Kirchenmusik als eine „Unterart“ der religiösen Musik auf. Der ersteren wurde die absolute „Kindheit“ als nothwendige Eigenschaft vindicirt, dagegen der zweiten ein ewiges Leben verheißen: „Ihre Quellen,“ heißt es dort — „werden erst dann versiegen, wenn deutscher Geist und deutsches Gemüth ihre Heimat im Reiche der Töne verlieren.“ Der Verfasser geht ferner auf die geschichtliche Entwicklung der Kirchenmusik im Katholicismus und Protestantismus ein, spricht aber Palestrina und somit der katholischen Kirchenmusik allein die Krone zu. Aus seiner Anschauung vom Cultus und den Consequenzen, welche er daraus für Melodie, Rhythmus und Harmonie ableitet, glaubt er den Beweis für die Richtigkeit dieser Ansicht hergestellt zu haben.

Während wir in den meisten Einzelheiten dem Verf. vollkommen Recht geben, müssen wir uns doch gegen seine Grundanschauung über das Wesen der Kirchenmusik auf das entschiedenste erklären. Wir geben zu, daß die Unterscheidung zwischen kirchlicher und religiöser Musik nothwendig und berechtigt ist. Seltsam dagegen erscheint es uns, daß aus der protestantischen Hauptstadt Deutschlands eine Stimme sich vernehmen läßt, die von der Existenz einer protestantischen Kirche, welche sowohl von der katholischen Kirche, als von den übrigen religiösen Lebensformen auf's allerschärfste unterschieden ist — also auch von einem specifisch protestantischen Cultus u. s. w. nichts zu wissen, oder wissen zu wollen scheint, sondern sich darüber unklar geblieben ist, ob sie der protestantischen Kirche dasselbe Lebensprincip mit der katholischen Kirche zuschreiben soll.

Das erstere findet statt, wenn der Verf. meint, jede Religion müsse den unvermittelten Gegensatz zwischen Irdischem und Ewigem festhalten, daher müsse der Cultus ein Abbild sein von der jenseitigen Herrlichkeit; die Kirchenmusik könne daher „keinen andern Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhabenheit“ u. s. w.

Dürfte sich für diese Schilderung schon die katholische Kirche ganz ergebenst bedanken,*) so kann dieselbe, auf die protestantische Kirche bezogen, nur als ein starker Irrthum bezeichnet werden. Denn dem protestantischen Cultus ist es wesentlich darum zu thun, den Inhalt der Lehre dem Verständniß und dem Gemüth des Volks möglichst nahe zu legen. Er strahlt nicht einen dem Volk unbegreiflichen aber die Phantasie erregenden „reinen Glanz des Himmels“ zurück, dem „kein Hauch der Leidenschaft die Fläche streifen“ darf, — sondern er steigt zum Volk hernieder, nimmt sich seiner Schwachheit an, macht die evangelische Wahrheit durch eindringendste Auslegung lebendig, und erzieht daher das Volk zugleich, indem er es zu erbauen sucht. Hiervon sieht Gumprecht gänzlich ab und scheint gar nicht abgeneigt, mit den Ultramontanen die protestantische Kirche als den lebendigen Selbstwiderspruch hinzustellen, wenn er in derselben kein reelles, gemeinschaftbildendes, kirchenstiftendes Princip zu entdecken vermag, und daher zu der Ansicht kommt, es gebe eigentlich keine protestantische Kirchenmusik, denn die bisher dafür gehaltene Bach'sche sei eigentlich nicht kirchlich, sondern nur religiös.

Hat aber, wie wir nicht zweifeln, auch die protestantische Kirche ein Recht sich „die Kirche“ zu nennen, so kann sie auch eine eigenthümliche künstlerische Kirchenmusik haben. Ist sie nicht dazu verdammt den Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits unvermittelt festzuhalten, so braucht auch ihre Musik nicht den abstrakt erhabenen Charakter zu tragen, den ihr

*) Daß dies der Fall, scheint u. A. aus einem Brief hervor zu gehen, den wir von einem musikalisch und sonst vielfach gebildeten Katholiken erhalten haben, und worin Folgendes gesagt wird:

„Die Abhandlung Gumprecht's über religiöse und Kirchenmusik interessirt mich sehr; ein denkender und wohlmeinender Mann spricht hier; aber mit Schaudern sehe ich auch an ihm, wohin starre Principienreiterei führt, der zufolge alle jene Genien, die es wagen auf diesem Gebiete selbstständig zu sein, Raphael, Michel Angelo, Dürer, Holbein, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. ausgeschieden und alle christliche Kunst nur auf ihre elementaren Anfänge ohne Hoffnung weiterer Entwicklung beschränkt werden müßte. Können Prämissen richtig sein, die zu solchen Consequenzen führen?! — Sein und so vieler Anderer Irrthum scheint mir darin zu liegen, daß sie die Kunst allzusehr der Religion und ihren Zwecken unterordnen. Die Kunst ist nicht minder göttlich als die Religion; in ihr hat Gott dem Menschen eine seiner essentiellen Eigenschaften, die wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts Etwas hervorzubringen, abgetreten. Religion und Kunst erscheinen daher auf kirchlichem Gebiet als zwei gleichberechtigte Mächte, und müssen, so gut es geht, Verträge und Frieden miteinander schließen. Nur auf diesem Wege gegenseitiger Anerkennung und Toleranz wird es möglich sein, den frömmeren aber unvollkommeneren, und den minder frommen aber genialeren Kunstwerken gleiches Recht angedeihen zu lassen“ u. s. w.

Gumprecht zuschreibt, und dennoch kann und muß sie sich von der blos religiösen Musik auf's allerschärfste unterscheiden. — Wir besitzen eine solche Musik in den Cantaten und Passionen Sebast. Bach's, die mit ihrer Auslegung des Schriftwortes u. s. w. dem protestantischen Cultus auf's Schönste entsprechen und zugleich einen von aller sonstigen religiösen und profanen Musik scharf unterschiedenen Charakter tragen, weil sie mit der größten „Erhabenheit" eine „Kindlichkeit" verbinden, die sonst nirgends wieder gefunden wird.

Sonderbar genug muß es erscheinen, das Gumprecht die Bach'sche Musik als einen Rückschritt bezeichnet, während sie doch aus einem ganz neuen, wesentlich andern Princip erwachsen ist, als die frühere, und daß er gerade die H-moll-Messe heranzieht um seine Ansicht zu erhärten. Da Bach hier offenbar eine Excursion auf fremdes Gebiet gemacht hat, so erscheint eine solche vergleichende Zusammenstellung erzwungen. In einer Messe mag die Anwendung der Arienform, die Gumprecht tadelt, ungehörig sein, sie braucht es nicht zu sein in der eigentlichen protestantischen Kirchenmusik, die den Empfindungsgehalt der Schrift, des Kirchenliedes, und der frommen Reflexion in der höheren Potenz der Kunst dem Volk zurückgiebt, und sich wieder mit dem Gemeindegesang verbündet, um so gleichsam von oben nach unten, und von unten nach oben zu wirken, und einen Gottesdienst herzustellen, von dem der katholische in seiner höchsten Prachtentfaltung nur ein schwaches Abbild sein dürfte.

Wenn aber eben darum Gumprecht, der die Höhe der Bach'schen Musik sonst wohl abzuschätzen weiß, findet, sie verdränge den Gottesdienst, weil sie das Gemüth so für sich in Anspruch nehme, daß der übrige Cultus dagegen verschwinden müsse, sie sei daher nicht „Kirchenmusik," welche immer nur einen dienenden Zweck habe, so ist die Frage, ob die Kirchenmusik als Kunst in der That nur den Bedürfnissen des Cultus zu dienen hat, oder ob sie nicht vielmehr selbst ein integrirender Theil desselben sein kann, zumal wenn sie es als Gemeindegesang doch gewissermaßen schon ist. Auf die Entscheidung dieser Frage kommt es offenbar für die Beurtheilung der kirchlichen und religiösen Musik zunächst an. Dann erst kann gefragt werden, ob die Bach'sche Musik hiermit streitet oder nicht. Bis die Theologen jene Fragen endgiltig entschieden haben werden, halten wir, da uns die Gumprecht'schen Erörterungen nicht überzeugt haben, daran fest, daß die Bach'sche Musik eine protestantische Kirchenmusik ist, deren Wiedereinführung in den Cultus der protestantischen Kirche wir mit Sehnsucht entgegensehen.

---

Im Nachtrag zum Obigen bringen wir hier noch zwei weitere Briefstellen anderer Gesinnungsgenossen, von denen sich die erste auf eine nicht unwichtige Seite des obigen fraglichen Gegenstandes bezieht. Die zweite steht zwar in keinem direkten Zusammenhang mit demselben, kann dagegen wieder als Ergänzung eines in der ersteren berührten Gegenstandes gelten, und wird vielleicht für manchen unserer Leser anregend und von Werth sein.

1. „Eigentlich besteht zwischen religiöser Musik im Gumprecht'schen Sinn und zwischen bloßer Musik, d. h. guter Musik gar kein Unterschied; d. h. nach Gumprecht kann es im Protestantismus überhaupt keine religiöse, sondern nur Musik geben, weil alle Musik, ebenso wie alle Poesie, ja Kunst überhaupt, wegen ihres fortwährenden Zusammenhanges mit dem Göttlichen, d. h. wegen ihres universalen Charakters religiös ist. Dies ist aber ein grober Schnitzer. Denn „das Göttliche" und das Allgemeine sind die [a]llerentschiedensten Gegensätze. Jenes „Göttliche" ist im wahren Sinn kein neutrum, sondern ein concretum: Gott; das Allgemeine aber ist hiervon gerade das Entgegengesetzte. Und was das Allgemeine in der Musik ist, ist ebensogut das „Menschliche," ja allein das Menschliche. Dies aber und das Göttliche sind verschieden. Diejenige Musik nun, welche das specifisch Menschliche mit seinem Realismus enthält, ist wesentlich profan; diejenige aber, welche sich auf Gott bezieht, ist religiös. — Indessen in unserer Zeit kann solche abstrakte Scheidung auch nicht gemacht werden, weil die Kunst eben faktisch im Gumprecht'schen Sinn religiös ist, d. h. den positiven Kern des christlichen Gottesglaubens mehr oder weniger aufgegeben hat. Dies nachzuweisen ist prekär, aber ich glaube daran. Seit Haydn ist die Kunst „gottlos" im scharfen Sinne genommen; sie ist wesentlich weltlich, wenn auch idealistisch oder christlich religiös angeschienen; sie ist's einfach deshalb, weil sie aus dem 18.—19. Jahrhundert hervorgegangen ist. Bach's Musik ist christlich religiös im höchsten Sinne des Worts. Seitdem haben wir weder eine religiöse Musik (d. h. eine wirklich religiöse), noch eine kirchliche. Nun muß man aber zwischen ästhetischer und philosophischer und zwischen religiöser Weltanschauung sehr scharf scheiden. Das vorige Jahrhundert ist wesentlich ästhetisch und philosophisch — nicht religiös; sowie daher die Philosophie seit Wolf, Kant bis Hegel herab profan, nicht religiös, so auch ihre intimste Schwester, die Musik. Beide Schwestern sind Kinder (aber keine echten) des kirchlich-religiösen Protestantismus."

---

2. „Sie erlauben mir wohl noch einmal auf die Frage der Immanenz und Transcendenz zurück zu kehren. Daß Bach meist mit Engelszungen redet, habe ich in meinem vorigen Briefe, so gut ich es eben konnte, berührt. Die Keuschheit dieses Styls hat leider nur eine bedenkliche Kehrseite, er wird leicht typisch und verliert den Charakter des Persönlichen, Leibhaftigen. Der Sensualismus, der immer auf letzteres hinausgeht, hat aber seine unveräußerlichen Rechte und diese erkämpften unsere nach Bach kommenden Kunstheroen; die Kunst, bis dahin specifisch kirchlich, wurde nun weltlich. Der Spiritualismus in seiner letzten Consequenz führt aber zur Askese, der Sensualismus zum Materialismus. — Suchen sich beide gegenseitig zu durchdringen, so tritt ein Lebensprincip auf, das mit dem Pantheismus viel Gemeinsames haben dürfte. Ich finde nun in dem besseren Neueren diese Bestrebungen thatsächlich zur Erscheinung kommen und räume darum dieser Richtung das Recht ein, beide Gegensätze zu einigen versucht, sie mithin in sich aufgehoben zu haben. Ganz dahingestellt lasse ich sein, ob das künstlerische Resultat dieser Weltanschauung in irgend einem Sinn mit den Leistungen jener Einseitigkeiten sich messen darf; ich für meinen Theil bin sogar überzeugt, daß, sofern der Pantheismus Grundanschauung zukünftiger Entwicklungen werden sollte, derselbe unfähig ist, künstlerisch viel zu produciren. Was das positive Christenthum aber als letzte Forderung hinstellt: hingebenden Glauben, aufopfernde Liebe — nach meiner geringen Einsicht predigt der Pantheismus dasselbe Haupt-Dogma. In dieser wesentlichen Stimmung fallen beide zusammen und es wird wohl von verwandschaftlichen Zügen die Rede sein können, wenn sich die genannten Richtungen auf dem Kunstgebiete begegnen. Mir wenigstens scheint eine solche Annahme nicht zu gewagt und würde, sobald sie von einem feinen Kopf genauer an den betreffenden Kunsterscheinungen geprüft wird, zu manchen überraschenden Schlüssen führen. Ich halte derartige Erörterungen für die einzigen, welche Klarheit und Licht in unsere Kunstverhältnisse zu bringen im Stande sind. Denken Sie doch einmal an Wagner und seine Schule als die Ausläufer des Sensualismus — wie oft ist denen schon der crasseste Materialismus vorgeworfen? Welche tiefe Abneigung haben diese Leute gegen Bach und ist das wohl eine zufällige? Sollten aber solche Erscheinungen in der Luft schweben? Sind sie nicht vielmehr der Abdruck allgemeiner Weltfragen und müssen diese nicht mit ins Treffen geführt werden, wenn man sich jene erklären will? —— Daß es nicht leicht ist, an den Ideen die Erscheinungen zu prüfen und zu begreifen, gebe ich gerne zu; ist das aber einmal in Ordnung gebracht, dann, dünkt mich, gliedert sich das Kunstgebiet von selbst zur schönsten Harmonie — es giebt nichts Zufälliges mehr, Alles bedingt sich und reicht

sich die Hand, mit einem Wort, der böse Krieg, der die Welt jetzt zerfleischt, hört auf und der Friede ist hergestellt. Für eine ideale Schwärmerei halte ich diese Ansicht keineswegs — vermag die Gegenwart jenes Postulat nicht zu realisiren, so lasse ich mich darauf todtschlagen, die Zukunft wird diese Fragen lösen müssen — — oder, die Welt geht einem Vandalismus in Kunstdingen entgegen, der seines Gleichen in der Geschichte noch nicht aufzuweisen hat *).

## Recensionen.

Johannes Brahms. Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle op. 18. Bonn, Nikolaus Simrock. Partitur und vierhändiger Clavierauszug.

N. Obschon es nur in der „kritischen Revue“ gewesen ist, (in welcher Abtheilung diese Zeitschrift die musikalischen Neuigkeiten kurz zur Anzeige bringt) so meinen wir doch, daß der dortige Referent, mochte er sich sonst so kurz wie möglich fassen, sich einer neuen größeren Composition von Brahms gegenüber eines etwas weniger herablassenden Tons hätte bedienen dürfen, als dies in der That von ihm in Nummer 6 dieses Jahrgangs geschehen ist. Handelt es sich doch um ein neues Werk von einem Componisten, der in seinen bisherigen Leistungen schon, was die Fülle originellerer Produktivität betrifft, alle lebenden Tondichter übertrifft. Freilich mögen manche Namen heute bekannter, gefierter sein und scheinen, sogar eine geraume Zeit hindurch noch hochberühmter bleiben, eine größere Zahl von Bewunderern und Verehrern um sich versammeln, als dies Johannes Brahms bisher gelungen ist. Das thatsächliche Verhältniß wird dadurch nicht verändert. Und diese Thatsache ist folgende, daß Brahms in der geringen Zahl der bisher veröffentlichten Werke eine prägnantere künstlerische Individualität geoffenbart hat, als irgend ein anderer unter den zeitgenössischen Componisten, sogar Niels Gade, dessen ursprüngliche Originalität endlich zur Manier geworden ist, nicht ausgenommen. Componisten giebt es heute genug, bessere und schlechtere, leidliche und sehr unleidliche, und wenn wir einen Rath zu ertheilen hätten, so würden wir nicht nur den Letztern, sondern auch der Mehrzahl von den Ersteren, von den guten Componisten der Gegenwart jede andere Thätigkeit, aber nur nicht die musikalische Composition als Lebensberuf vorschlagen. Denn wenn es auch diesem oder jenem jüngeren Componisten gelungen ist, oder künftig noch gelingen wird ein leidlicher Nachahmer Schumann's oder Mendelssohn's zu werden, und sogar mit Vermeidung auffälliger Reminiscenzen leidliche Stücke in Mendelssohn'scher oder Schumann'scher (vielleicht auch gar in Beethoven'scher oder Mozart'scher) Manier zu schreiben, und von der Kritik eine eingehende Besprechung, vom Publikum einigen Beifall zu erringen, — was ist ihnen selbst und was der Kunst damit gedient? Die Kunstgeschichte eilt gerade über das Nachahmerthum mit besonderer Gleichgültigkeit hinweg und die Befriedigung des Componisten, der nur geduldet wird, weil er ein gewisses formelles Geschick, eine gute Schule und ein mehr oder weniger starkes Assimilationsvermögen bedeutender Meisterwerke besitzt, kann doch nur eine sehr geringe sein. In der Wissenschaft und in den anderen Künsten sind die Aussichten für Geister zweiten und dritten Ranges ganz andere, die Resultate viel lohnendere als in der Tonkunst. Jeder wissenschaftliche Forscher, auch wenn ihm mittelmäßige natürliche Befähigung verliehen ist, vermehrt bei treuem Fleiß den Schatz des Wissens wenigstens um ein Kleines. In der schönen Literatur ist das Bedürfniß nach stets neuem Unterhaltungsstoff vorhanden, die reine nachahmende Manier, eine Nachahmung, welche sich wie in der Tonkunst auf Form und Stoff erstreckt, durch verschiedene Momente: Wesen der Sprache, unterschiedliche Arten und Grade der Bildung und vornehmlich durch den ebenso mannigfaltigen wie concreten Inhalt des literarischen Erzeugnisses ausgeschlossen. Für die bildenden und malenden Künste bleibt einerseits die Natur eine unerschöpfliche Fundgrube stets neuen Materials, andererseits kommt das fortdauernde dekorative Bedürfniß auch den Künstlern niederer Ordnung stets wohlwollend und ermunternd entgegen. Für die mittelmäßige und auch für die trefflich nachahmende musikalische Produktion ist indessen weder Bedürfniß vorhanden, noch ist der Inhalt der Tonkunst ein solcher, daß auch der weniger originelle, der an sich unbedeutende musikalische Gedanke die Einbildungskraft oder das geistige Interesse des Hörers zu fesseln im Stande wäre, wie es beim Inhalt auch der künstlerisch unbedeutendsten literarischen Erzeugnisse der Fall sein kann.

Fortschritte, d. h. neue Eroberungen in formeller Hinsicht, Weiterentwicklung des tonstofflichen Materials und Verwerthung neuer origineller Stimmungen für den musikalischen Ausdruck bedingen einander gegenseitig, wie Wirkung durch die Ursache bedingt wird. Der wirklich neue musikalische Gedanke treibt von selbst zu neuen formellen Gestaltungen, zu neuen harmonischen Modulationen, Stimmführungen ꝛc. Durch die That haben dies unsere sämmtlichen großen Meister auf das deutlichste bewiesen. Aus der Fülle der produktiven, nach dem Ausdruck des musikalischen Gedankens ringenden Innerlichkeit sind die Erweiterungen des musikalischen Styls, der harmonischen Modulation ꝛc. naturgemäß hervorgewachsen. Andererseits kann sich eine gewisse moderne Richtung in der Tonkunst kein deutlicheres Zeugniß ihrer künstlerischen Unfähigkeit ausstellen, als indem sie in literarischen Werken über die Ausbildung und Erfindung neuer Formen grübelt, für welche der neue Inhalt noch nicht ermittelt ist.

Doch dies führt hier zu weit ab. Unsere Absicht war es nur, auf einem kleinen Umweg zu begründen, weßhalb wir schon in früheren Besprechungen Brahms'scher Compositionen und jetzt wieder Brahms vor den übrigen zeitgenössischen Componisten hervorheben, von denen Viele umfangreichere, großartigere, Einige vielleicht auch formell abgerundetere Werke als unser Componist vor diesem Sextett geschrieben haben.

Weder Eigensinn noch Parteilichkeit bestimmt uns zu diesem Urtheil über den persönlich uns völlig unbekannten Künstler. Weil er unter den heutigen Componisten als die entschiedenste produktive Individualität dasteht, weil er an keinem der vorhergegangenen Meister nachweisbar anlehnt oder gar einem noch epigonenhafteren und doch so zeitgemäßen Eklektizismus fröhnt, weil er auch nicht selbstgenügsam eine einzelne, ursprünglich zwar originelle Stimmungs- und Ausdrucksweise zur Manier verknöchern läßt, sondern weil eine echt künstlerische Inspiration ihm eigenthümliche musikalische Gedanken zuführt, bedeutend genug um sich eine ebenfalls eigenartige formelle Gestaltung, einen eigenen Styl zu gewinnen, deßhalb verweilen wir mit solcher Freude und mit solchem Ernst bei den Brahms'schen Compositionen. Darum urtheilten wir so verschieden von der Mehrzahl der übrigen musikalischen Kritiker und in unverkennbarem Gegensatz gegen mehrere, sonst sehr von uns geschätzte Recensenten, schon über die ersten Werke von Brahms und glaubten nachsichtiger, als wir sonst gewohnt sind, über manche formelle Mängel und Verkehrtheiten hinwegblicken
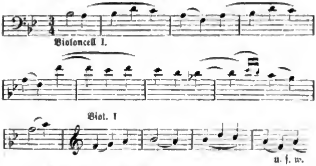
---

*) Wir glaubten Obiges als Anregung unsern Lesern und Mitarbeitern mittheilen zu sollen. Daß es an uns adressirt ist, d. h. daß mit diesen Andeutungen an uns die Forderung gestellt wird den Erscheinungen auf diesem Wege näher zu kommen„ ist leicht ersichtlich. So sehr wir nun auch selbst wünschten, daß auf diese Weise der „böse Krieg beseitigt, der Friede hergestellt“ werde, so zweifeln wir doch, daß eine schlichte Fachzeitung, ein Wochenblatt solche tiefgehende Fragen zu lösen im Stande sei. Wir werden mit Freuden jede Erörterung dieser Art unseren Lesern zur Anzeige bringen, erscheine sie wo sie wolle, auch jeden Beitrag, der den Grenzen und dem Leserkreis dieser Zeitung entspricht, mit Vergnügen abdrucken. Aber wir zweifeln eben, daß sich solche Untersuchungen in den beschränkten Raum eines Zeitungsartikels und in die nöthige populäre Form bringen lassen. Eine prächtige Aufgabe wäre dergleichen für die versprochenen aber bis jetzt stumm gebliebenen Jahrbücher Chrysander's.
D. Red.

zu dürfen. Weil die beiden Serenaden eine gereifte formelle Durcharbeitung und Abrundung darboten, ohne daß die Ursprünglichkeit, die Frische der Erfindung gelitten hätten, deßhalb hielten wir nach dem Erscheinen derselben die Laufbahn von Johannes Brahms als die eines selbständige Wege findenden Künstlers gesichert. Das vorliegende Sextett bietet einen erfreulichen Beweis, daß wir uns bisher nicht geirrt haben.

Der erste Satz B-dur, Allegro ma non troppo ³/₄ Takt erscheint uns ebenso wie dem früheren Referenten in dieser Zeitschrift als der bedeutendste. Aber diese Bedeutung ist eine solche, daß sie an die besten Beethoven'schen Quartette aus der mittleren Schaffensperiode reicht. Weder der Reichthum noch die schöne Durchführung edler Motive ist von irgend einem neueren Componisten in einem Werke für Kammermusik, Schumann nicht ausgenommen erreicht worden. Auf Gefahr von solchen Kunstverständigen, welche seit Beethoven keine bedeutende Leistung mehr anerkennen wollen als überschwenglich im wohlfeilen Loben gescholten zu werden, ziehen wir um die Bedeutung dieses Satzes zu charakterisiren vergleichsweise den ersten Satz des Beethoven'schen F-dur-Quartetts op. 53 heran. Und gerade diesen mit besonderer Wahl. Aehnlich wie jenes Allegro Beethoven's bietet der erste Satz des Sextetts anstatt eines ersten und zweiten Themas vier verschiedene Motivgruppen. Und zwar sind dieselben nicht, — eine derartige Motivverschwendung wäre eher des Tadels als des Preises werth — stückweise nebeneinander gesetzt, sondern trotz ihrer charakteristischen Verschiedenheit wachsen sie eins aus dem andern hervor, bedingen sich gegenseitig und verschmelzen auf das schönste ineinander. Wir lassen der leichteren Uebersicht halber hier die vier Motive des ersten Satzes auseinander folgen.

I. Seite 2 der Partitur:
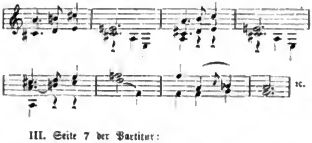
Allegro ma non troppo. Erstes Hauptthema.




u. s. w.
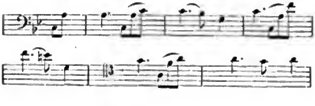
II. Seite 5 der Partitur:
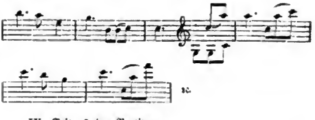
Viol. Zweites Motiv.




III. Seite 7 der Partitur:

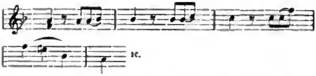
Zweites Hauptthema.






IV. Seite 9 der Partitur:

Schlußmotiv.




Ueber den Charakter des ersten Themas, wie es mit dem 1. Cello einsetzend, dann von der 1. Violine und 1. Bratsche aufgenommen, ruhig und doch mächtig erklingt, braucht man kein Wort zu sagen. Die ernste gehaltvolle Stimmung, die es ausdrückt, ergiebt sich aus dem Notenbeispiel von selbst. In edlen weitathmigen Verzweigungen geht es bis Seite 4 Takt 3. Eine kleine, dem Thema selbst entnommene Uebergangsgruppe schließt sich mit einem leichten reizenden Triolenspiel an und die Schlußtakte der ersten Hauptgruppe führen zugleich zum zweiten Motiv A-dur hinüber. Nur kurz verweilt der Componist bei diesem freundlich scherzenden Gedanken um Seite 7 Takt 5 mit einem herrlichen, wahrhaft innigen Gesang (Einsatz des ersten Cellos, S. 8 T. 2, Aufnahme und Steigerung des Ausdrucks durch die erste Geige) zu beginnen. Gleich nach dem ersten Hören klingt derselbe im Ohr wieder und immer wieder und ist eines jener wunderbaren und seltenen musikalischen Motive, welche die Seele mit wunderbarem Zauber umstricken, um so oft und unter welchen Verhältnissen man sich ihrer wieder erinnern mag, unwiderstehlich das Gemüth mit derselben Stimmung zu beseligen. Nicht anders wissen wir die Wirkung solcher Motive zu erklären, als daß der Künstler für die Stimmung des eigenen Herzens den vollkommen adäquaten Ausdruck gefunden hat. Und wo anders als in dieser Durchdringung des Stoffes von der künstlerischen Idee liegt der Beweis, durch welchen sich das Genie legitimirt? Und nicht heute allein, sondern auch gestern, morgen und alle Zeit.
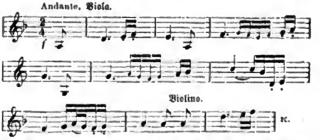
Noch müssen wir hervorheben, daß wir die eigentlich charakteristische Tonverbindung dieses dritten Motivs schon in der ersten Hauptgruppe Seite 3 Takt 5, 6, 7, 8 anklingen hörten, ohne damals vielleicht besonders darauf zu achten. Jetzt muthet der Gesang der dritten Hauptgruppe, so überraschend er einsetzt, doch wie bekannt und erinnerungsvoll uns an. Erfinden im gewöhnlichen Sinn des Wortes, das heißt mit vorgefaßter Absicht herausklügeln, konnte Brahms diesen Anklang nicht wohl. Wir müssen ihn in seiner eigenthümlichen bedeutsamen Wirkung als einen derjenigen Züge erklären, deren das echte Genie sich häufig aber unbewußt bedient, um damit Steigerung und vornehmlich eine schöne Einheit im Kunstwerk hervorzubringen. Die letzten Takte dieses über einen weiten Tonumfang sich ausspannenden Gesanges fließen in das vierte Motiv S. 9 T. 3 (Schlußgruppe des ersten Theils) hinüber, welches anmuthig spielend nach glücklicher Steigerung wieder zum ersten Hauptthema zurückführt.

Der Durchführungssatz im zweiten Theil ist Brahms besser gelungen als dies in irgend einer seiner früheren Compositionen der Fall war. Wir machten noch bei Gelegenheit der Serenaden geltend, daß in seinen Durchführungen die Arbeit nicht genugsam überwunden sei, daß man die Absicht merke, jetzt mit den Motiven allerhand contrapunktische Operationen anzustellen und daß der harmonische Eindruck des Kunstwerkes hierdurch unterbrochen werde. Man darf mit Freuden den unverkennbaren Fortschritt in diesem Sextett constatiren.

Zuerst gestaltet sich aus den Bruchstücken des Hauptthemas ein zarter Wechselgesang durch alle Instrumente vertheilt, die mit Seite 14 eine leidenschaftliche Steigerung annimmt, in welcher die Triolenfigur von Seite 4 (zuerst erste Geige und erste Bratsche, dann umgekehrt) und der Anfang der vierten Gruppe gleichzeitig erklingen. Im Clavierauszug und ebenfalls beim Lesen der Partitur machen die Seiten 14 und 15 trotz ihrer contrapunktisch schönen Behandlung einen herben und schroffen Eindruck. Sie erinnern allerdings an jene plötzlich und unmotivirt in den Zusammenhang hereinbrechende Härten, wie wir in den Serenaden gerügt haben. Damals, besonders bei der D-dur-Serenade handelte es sich auch um musikalische Schroffheit und Willkührlichkeit. Hier läßt sich derartiges weder von der Stimmführung noch von der Harmonie behaupten. Und doch blieb uns so oft wir auf dem Clavier die Seiten uns vorspielten, derselbe peinliche Eindruck. Wo liegt also die Ursache? Wir glauben sie in der plötzlich und unvermittelt sich erhebenden Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks zu erkennen. Dieselbe paßt nicht in den Zusammenhang des ganzen Satzes, dessen steiger Ausdruck sonst ein Wechsel zwischen ruhigem Ernst und milder Heiterkeit ist. Freilich der Componist muß besser wissen, was er damit gewollt hat, er wird sicherlich den Zusammenhang verstehen, aber unser Bedenken muß er uns immerhin gestatten und wir wollen nicht unterlassen zu bemerken, daß uns eine instrumentale Aufführung leider nicht zu Theil geworden ist. Wir wollen auch erwähnen, daß ein Freund uns berichtete, wie bei der Aufführung diese Seiten vortrefflich wirkten und dieser Contrast gegen die Milde der vorhergegangenen Stimmung völlig berechtigt erscheine. Ebenso plötzlich wie sie begonnen hat, bricht mit S. 16 die leidenschaftliche Bewegung wieder ab und gleichsam beschwichtigend erhebt sich in weichen Wendungen das zweite Motiv bis S. 17 T. 11, wo mit einem Trugschluß die ersten drei Noten des Hauptthemas (1 Cello) einsetzen, aus denen sich dann nach einer Steigerung durch reiche Modulation (S. 19 T. 3) das volle erste Thema (zwei Bratschen und erstes Cello) hervorhebt. Groß und prächtig schreitet dasselbe jetzt in dreifacher Octave einher, die reiche, nun lebhaft bewegte Begleitung der Geigen mit seinem breiten Gesang übertönend. Aus dem Clavierauszug, wo die Begleitung den Gesang übertönt, kann man keinen Begriff von der Wirkung dieser Stelle gewinnen. Wir meinen, daß hier der Verfasser sich ein noch freieres Arrangement hätte gestatten sollen. Die mannigfachen Veränderungen des ersten Theils bei der Wiederkehr sind glücklich gewählt. Wir machen auf die veränderte Triolenfigur der ersten Violine aufmerksam, welche zum zweiten Motiv hinüberleitet. Das Thema der dritten Gruppe wird diesmal von der Bratsche zuerst, dann von erster Violine und erstem Cello in Octaven aufgenommen und macht jetzt wieder einen um so frischeren Eindruck, da es im Durchführungstheil gar nicht erschienen ist. S. 29, T. 4 beginnt die Coda mit dem ersten Thema. In Gegenmelodien wird der Gesang von erster Violine, erster Bratsche und erstem Cello auf Seite 30 fortgeführt, senkt sich zum Picciecata nieder und schwebt in diesem (der vierte Gedanke des ersten Theils klingt noch einmal leicht verhauchend an) dem Schluß zu.

Wir haben mit Absicht den ersten Theil einer so breiten Erörterung unterzogen, es kam uns darauf an, dem Leser, so viel dies mit sprachlicher Beschreibung bei einem musikalischen Kunstwerk geschehen kann, einen Begriff von der vollendeten Formschönheit, sowie von der einheitlichen Stimmung und der graziösen Abrundung dieses ersten Satzes zu geben, den mit Beethoven'schen Quartettsätzen zu vergleichen wir uns nicht gescheut haben. Wir glaubten den meisterhaften Bau dieses Allegros um so mehr hervorheben zu müssen, da einige unserer heutigen Kritiker mit dem Namen Brahms nach den Gedanken an eine zwar eigenthümliche, aber ungeschlachte, allen Regeln der Schönheit spottende Kraft zu verbinden pflegen. Außerdem ist es ja gerade der erste Satz, in welchem die Gewandtheit des Componisten im technischen Bau am meisten auf die Probe gestellt zu werden pflegt. Der Raum des Blattes wird uns zwingen die folgenden Sätze kürzer zu behandeln.

Der zweite Satz ist ein Andante mit Variationen, D-moll 2/4 Takt. Der Melodie des breit und eindringlich in der ersten Violine über wuchtiger Akkordbegleitung der übrigen Instrumente erklingenden Themas möchten wir den Charakter à la hongroise, den der frühere Referent darin gefunden hat, geradezu absprechen; und wenn doch einmal eine solche Bezeichnung nach nationaler Stimmung, von der wir, beiläufig bemerkt, wenig halten, ermittelt werden soll, vielmehr in den herben Fortschritten, namentlich des zweiten Theils, einen gewissen nordischen Charakter der Stimmung erkennen. Das einfache Thema des Andante ist folgendes:
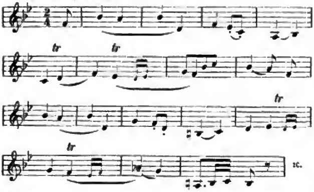



Im Allgemeinen halten sich die Variationen streng an das Thema, das charakteristische derselben liegt mehr in dem Hervortreten der einzelnen Stimmen, in den harmonischen Veränderungen, als in der Entwicklung neuer Gedanken. Die Variationen sind, wie dies unter diesen Umständen nicht anders der Fall sein durfte, sämmtlich knapp gefaßt. Wir heben nur einzelne besonders interessante Züge hervor. Var. 1, die gewaltigen, über die Saiten der Instrumente gerissenen Akkorde und dazu die Sechszehntelfigur in den einzelnen Stimmen wechselnd. In der zweiten Variation macht der Eindruck des Dolce S. 36 und S. 37, Takt 5 eine schöne Wirkung, im Uebrigen hinterläßt diese Variation keinen bedeutenden Eindruck. Die dritte Variation bietet auf und nieder wallende Scalen beider Cellos, dazu vereinzelte Aufschreie der übrigen Instrumente. Wir glauben aus der Partitur entnehmen zu können, daß die Wirkung bei der Aufführung durch die Instrumente einen schauerlich beängsteten Eindruck machen kann, während beim Spielen auf dem Clavier eine gewisse Monotonie sich nicht läugnen läßt. Leidenschaftlich anstrebend und doch ernst gehalten, erklingt die folgende Variation D-dur. Erste Violine und erste Bratsche bringen den Gesang in Octaven, der zum Schluß des zweiten Theils sich zu höchster Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks steigert, womit die ruhige Begleitung seltsam contrastirt. In der fünften Variation hebt die Bratsche an eine mährchenhafte Geschichte zu erzählen, sie kommt aber über den Anfang derselben nicht hinaus, träumerisch klingen die Geigen und die Pizzicatos der Cellos dazwischen, umspinnen die leise fort recitirende Bratsche und führen zum Schluß mit derselben gemeinsam die Melodie zur letzten Variation D-moll hinüber, deren rührende Innigkeit, besonders ihr leises Verklingen zum Schluß, sich nicht wohl mit Worten schildern läßt, aber auch schon im Clavierauszug den beabsichtigten Eindruck hinterläßt.

Was das Scherzo F-dur 3/4 Takt betrifft, so herrscht freilich viele tolle und gesunde Laune darin, aber einmal hat Brahms schon bessere (wir erinnern nur an das in seiner ersten Sonate) Scherzo's geschrieben, und außerdem kann man recht vielen frischen und kecken Humor entwickeln, ohne damit gerade neue und originelle Gedanken und Wendungen zu produciren. Nicht als ob den Componisten hier eine speciell nachweisbare Reminiscenz beherrscht hätte, wie im zweiten Scherzo der D-dur-Serenade; aber es könnte eben auch ein anderer Componist, ein gleichzeitiger oder früherer, Mozart und Haydn nicht ausgenommen, dies Scherzo geschrieben haben. Wir heben diesen Umstand so nachdrücklich hervor, weil wir im Eingang Brahms als wesentliche Individualität der großen Schaar mehr oder minder epigonenhafter Com-

ponisten gegenüber stellten. Im Uebrigen ist das Scherzo gut gearbeitet, weder an den Motiven noch an der Durchführung ist etwas bestimmtes auszusetzen, es müßte denn der herbe Uebergang im zweiten Theil des Trios S. 53 von des nach b und f sein, den freilich der Componist mit der Ausgelassenheit der Stimmung, die diese Schroffheit bedingt, entschuldigen wird. Zum höchsten Gipfel steigert sich diese tolle Laune im Coda S. 53 und 54. Wir werden uns freuen, wenn wir der Brahms'schen Phantasie nicht wieder auf so betretenen Wegen, wie dieses Scherzo sie trotz seiner sonstigen Untadelhaftigkeit eingeschlagen hat, begegnen werden. Gerade darin zeigt sich der wahre Meister, daß derselbe seiner Bequemlichkeit niemals und nirgends die geringsten Concessionen gestattet *).
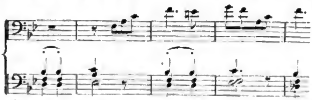
Der letzte Satz: Rondo, poco allegretto, B-dur 2/4 Takt beginnt mit einer breiten gesangvollen Melodie zuerst vom Cello, dann S. 57 T. 3 von der ersten Violine vorgetragen:

Rondo. Violoncell I.



Es liegt ein selig verschwärmtes Behagen in dieser Melodie, wie wir es von Franz Schubert her kennen, aber glücklicherweise lassen sich gegen die formelle Gestaltung des Satzes, trotz seiner Länge und trotz dem, daß er sich nicht in allen Stücken zu einem rechten Ganzen zusammenschließen will, nicht die Bedenken gegen Franz Schubert'schen Satzbau geltend machen. Ein milder und anmuthiger Wohlklang strömt durch das ganze Rondo hindurch, und man muß sich hüten die behagliche Stimmung desselben durch zu schnelles Tempo zu verderben. Freilich glauben wir würde der Satz durch eine etwas knappere Behandlung noch gewonnen haben. Ohne daß man im Einzelnen willkührliche Längen und formelle Verstöße nachweisen könnte, ergeht sich der Componist im Allgemeinen in einer etwas breiten Auseinanderlegung und Behandlung der Motive. Störend sind uns vorübergehende Anklänge auf Seite 61 an den ersten Satz der Pastoralsymphonie gewesen. Derartige Reminiscenzen, wie unwillkührlich sie auch auftauchen mögen, müssen und können von jedem Componisten vermieden werden.

Vergegenwärtigen wir uns in Kürze noch den technischen Bau des letzten Satzes. Die große Gruppe des Hauptthemas reicht von S. 56 bis S. 59 T. 3 und umschließt noch eine Zwischenmelodie S. 58 T. 4 — 11.



*) Sonderbar, daß wir in Betreff dieses Scherzo's mit keinem unserer beiden Herren Mitarbeiter übereinstimmen können. Wir finden es ganz besonders originell, namentlich das Trio und finden außer einem nebensächlichen an Beethoven erinnernden Gedanken nirgend „betretene Wege." Dagegen erscheint uns das Finale nicht so bedeutend, wie unsrerm obigen Referenten. D. Red.

Ein hübscher, bewegter Uebergang S. 59 T. 12 bis S. 61 T. 4 führt zum ersten Zwischensatz, in welchem die doppelten Octaven in Melodie und Begleitung S. 62 und der doppelte Contrapunkt S. 63 von Takt 2 ab von bester Wirkung sind. Die Ueberleitung zum Rondo zurück vermittelt ein kleines Motiv, das bereits S. 60 T. 12 auftrat und nun Seite 64, T. 7 und weiter zu einer überaschenden enharmonischen Modulation Veranlassung giebt. S. 65, T. 9 bis S. 68 T. 2 Wiederholung des Hauptthemas und zwar in reicherer Gestaltung. Von hier an kommt das rhythmische zweitaktige Motiv aus der Zwischenmelodie S. 58 (Notenbeispiel) zur Geltung und leitet mit der Sechszehntel-Figur der Mittelstimmen einen Doppelcanon bildend, den zweiten Zwischensatz ein, dessen Hauptmelodie S. 69 T. 2 in Es-dur beginnt. Jetzt wird das Leben immer reicher, die Verschlingungen immer mannigfaltiger, zuerst die schöne Melodie, dann der Doppelcanon wieder, das zweitaktige Motiv in Verkürzung, eine neue Wendung der Melodie in As-dur, reichste Modulation (wir machen auf die Bratsche besonders aufmerksam), vom pp. Steigerung bis zum ff. S. 74 T. 10, wo vom ersten Geiger und zweiter Bratsche ausgeführt, ein liedlicher anmuthig klingender Rückgang beginnt. Seite 75 letzter Takt findet die dritte Wiederkehr des Hauptthemas statt, jetzt mannigfach verändert. Seite 77 Ausweichung nach H-dur mit schönster Klangwirkung, Seite 79 Wiederkehr des ersten Zwischensatzes in der Haupttonart und Wiederholung des Frühern bis S. 83, wo ein eigenthümlicher Rückgang mit Takt 7 zum Hauptmotiv hinführt. Aufgelöst in seinen Theilen, pianissimo erklingt letzteres diesmal überaschend, fremd und doch bekannt, bald in hohen, bald in tiefen Lagen, im Wechsel der Instrumente, dann durch eine Triolenfigur der ersten Violine gewaltig zum forte gesteigert und wieder auf einem Orgelpunkt unter leichtem ausdrucksvollen Pizzicato der Violinen verschwindend. So sind wir zum Schluß gekommen, der sich heiter und in kräftiger Steigerung aus dem verkürzten rhythmischen Motiv von S. 58 entwickelt.

Die Stimmung des letzten Satzes wurde schon charakterisirt, — ein heiteres Entzücken, welches sich häufig zum Ausdruck überwältigender Seligkeit steigert. Wie trefflich diese Stimmung des Rondos zu den musikalischen Empfindungen der früheren Sätze, zu dem milden Ernst des Allegros, der leidenschaftlichen Innigkeit der Variationen, der tollen Laune des Scherzos paßt, wie das ganze Werk sich zu einem schönen und einheitlichen Kunstwerk zusammenschließt, dies braucht zum Schluß wohl kaum noch einmal hervorgehoben zu werden.

## Mozart's Opern: Figaro's Hochzeit, Don Juan und Zauberflöte.

In einem Artikel der „Recensionen": „Die dramatische Musik seit Mozart, nach ihren Haupterscheinungen charakterisirt", wird uber die drei obigen Hauptwerke des Meisters Folgendes gesagt:

„Dieser Oper („Belmonte und Constanze") folgten nebst „Cosi fan tutte", deren wundervoller musikalischer Zauber ebenfalls durch den Text paralisirt wird, jene drei merkwürdigen dramatischen Schöpfungen: „Figaro's Hochzeit", „Don Juan" und „Zauberflöte", in welchen die dramatische Tonkunst, indem sie das Musterbild einer komischen, einer tragischen und einer romantisch-phantastischen Oper lieferte, das Höchste erreicht hat.

Mit einem Verständnisse, wie nur der Instinkt des Genies es verleiht, wußte Mozart in „Figaros Hochzeit" den Text von Beaumarchais zu ergreifen, der ihm von engherzigen und kurzsichtigen Kritikern so oft zum Vorwurfe gemacht worden ist. Die musikalische Komödie kann keine Aristophanische sein, die eigenthümliche Natur der Tonkunst verbietet es; die Satyre ist ihr nicht zugänglich und auch Ironie und Humor können in der Musik, wenn sie nicht in die Welt tragischer Gefühle eingreifen,

sondern im heiteren Gebiete der komischen Muse die sittlichen Elemente des Daseins retten sollen, nicht mit jener concret charakteristischen Schärfe und Bestimmtheit hervortreten, welche der Dichtkunst zu Gebote steht, sondern müssen sich an die zarteren Schattirungen allgemeinen Ausdrucks halten.

Mozart war sich dessen wohl bewußt, daß nur die Liebe, dieser Grundton des seelischen Daseins, in der musikalischen Comödie Vermittlerin einer höheren Bedeutung und Weihe des Lebens sein kann. Die von Vielen beanständete Frivolität des Textes durfte ihn nicht abhalten, seine Musik weiß nichts davon; sie genoß des Vortheils einer wohlgegliederten, bewegten und anregenden Handlung, ohne an den Frivolitäten derselben theilnehmen zu müssen; sie fand die geschlechtliche Liebe in allen Richtungen und Schattirungen vertreten, und konnte sie durch Wahrheit, Innigkeit und Schönheit des Ausdrucks über den Gehalt eines rücksichtslosen Naturzuges emporheben. Wie Mozart dies gethan, weiß die Welt; wie er das Erwachen der ihrer selbst unbewußten Gefühle des Knabenjünglings Cherubin, wie er die gekränkte Gattenliebe der Gräfin, die ungestümen sinnlichen Triebe des Grafen, die einfache und wahre, aus mannigfachen Verwicklungen treu hervorgehende Liebe Figaro's und Susannen's geschildert und zum Idealen emporgehoben hat, wird immer eines der größten Wunder seiner Kunst bleiben. Gleichwie Energie des Willens und Muth den sittlichen Gehalt, der ihnen als Charakter-Eigenschaften an sich innewohnt, auch nicht beim Verbrecher, der sie doch mißbraucht, verlieren, ebensowenig kann die Liebe als solche, sobald sie wahr, lebendig und ihr eigener Zweck, nicht heuchlerische Dienerin fremder Zwecke ist, ihren seelischen Glanz und ihre echte Naturschönheit je verlieren.

Daher wird auch die vorwaltend sinnliche Liebe des Grafen zu Susannen, wie sie in Mozart's Tönen, namentlich im wundervollen Duett mit Susanne, so sehnsuchtduftig und seelenvoll ausströmt, nicht verfehlen, auf jedes der Liebe empfängliche Herz einen über das sinnliche Wohlgefallen weit hinausreichenden Eindruck hervorzubringen.

„Don Juan" ist das Musterbild einer tragischen Oper, wenngleich das naive Genie Mozart's, der wohl der Größe seines Kunstberufs sich bewußt war, aber seine geistige Größe selbst nicht ahnte, die Bezeichnung des Da Ponte: „opera giocosa" gelten ließ. „Don Juan" ist eine auf der christlichen Weltanschauung aufgebaute Tragödie, ein unvergängliches Denkmal dieser Kunstgattung, vielleicht das einzige mit einer über die Zeitstimmung und den Modegeschmack hinausdauernden Lebensfähigkeit. Man verkennt den Genius der Tonkunst, wenn man glaubt, daß die lyrische Tragödie, wie sie Gluck und Cherubini, letzterer namentlich in seiner „Medea" (allenfalls auch Spontini in seiner „Vestalin"), aufgefaßt haben und Richard Wagner in seinen Opern sie anstrebt, die wahrhaft lebensfähige lyrische Tragödie sei. Die Oper vermag nicht wie die dramatische Dichtung die Seelenzustände in ihrem Entstehen und in ihrer Entwicklung Zug für Zug durch den Lauf der Begebenheiten oder die Reflexion zu motiviren, ihre textliche Grundlage kann nur das von lockeren Klammern zusammengehaltene Gerüste einer Handlung sein, welche der Fantasie des Hörers die engere Zusammenfügung überläßt; die Seelenzustände treten uns meistens fertig, als der Ausdruck entschiedener Stimmungen entgegen, und müssen uns durch ihre Wahrheit und Innigkeit das ersetzen, was uns bei der Dürftigkeit der Entwicklung und geistigen Motivirung an Beglaubigung für den Verstand entgeht. Wir bewegen uns daher durch eine ununterbrochene Reihe von Stimmungen; Gefühl und Leidenschaft nehmen uns stets in Anspruch und nur das Recitativ gewährt zeitweise einen kurzen, ernüchternden Ruhepunkt. Die wenigsten Menschen sind im Stande, selbst den genialsten Leistungen gegenüber, eine solche stete Gemüthsspannung zu ertragen, wenn der Kreis der Stimmungen auf das Ernste, Feierliche, Tragische beschränkt ist, und lyrische Tragödien, gleich den Gluck'schen, haben daher bei all' ihrer Herrlichkeit keine dauernde Lebensfähigkeit.

Es war der Instinkt des Genies, der Mozart zu „Don Juan" geführt hatte, um das Muster einer tragischen Oper zu schaffen. Grundbedingungen einer lebensfähigen, tragischen Oper sind nach den obigen Andeutungen: einfache, tragisch bedeutsame Handlung bei großer Mannigfaltigkeit der Zustände und Charaktere, reiches sinnliches und geistiges Leben mit scharfen Gegensätzen. Die Shakespeare'sche Tragödie kann zunächst als Muster für die musikalische dienen; denn seine nicht ängstlich gegliederte, sondern frei entwickelte Handlung, seine reiche Charakteristik und Mischung der höheren und niederen Schichten des Daseins, sowie die ideelle Bedeutsamkeit seiner größeren Tragödien umfassen jene Bedingungen im reichlichsten Maße.

Die eigentliche Handlung im „Don Juan" könnte nicht einfacher sein. Ein übermüthiger Lebemensch, der neben dem Irdischen und seinen sinnlichen Reizen nichts Höheres kennt, den Genuß rücksichtslos ausbeutet, Sitte und Recht verhöhnt, und den Trotz so weit treibt, den warnenden Geist des ermordeten Gouverneur's zu Gaste zu laden, wird von diesem, als er erscheint, zur Besserung aufgefordert und erst dann, als er unbeugsam widerstrebt, der strafenden ewigen Vergeltung überliefert. Die schöne, christliche Idee, daß die Reue die Unschuld des Gefallenen ist, daß der noch so tief gesunkene Mensch durch reuevolle Umkehr in jedem Augenblick sein besseres Selbst zu retten vermag, trägt das Ganze, und erhält durch das unmittelbare Herantreten der Ewigkeit erschütternden Ausdruck. Das reiche, irdische Leben, welches diesem tragischen Schlusse gegenübersteht, entwickelt sich an Charakteren des verschiedensten Gepräges und an einer Reihe lebendig bewegter Begebenheiten, sowie an scharfen Gegensätzen der Empfindung und Leidenschaft der mitwirkenden Personen. Die Welt des schlichten Denkens und Empfindens, vertreten durch Zerline, Masetto und Leporello, dient dem höheren, durch Bildung und Reflexion gehobenen Seelenleben in Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio zur mächtigen Folie, und Don Juan ist der erregende und belebende Mittelpunkt dieser mannigfachen Welt beseelten Lebens, die uns wie in einem Brennspiegel das ganze Menschenschicksal, das Liebe und Haß als die beiden Pole des Erdendaseins beherrschen, erblicken läßt.

Die Romantik ist beinahe das ausschließliche Eigenthum des Deutschen, und „die Zauberflöte" wird daher, ungeachtet sie die größten Wunder der Tonkunst enthüllte, stets nur in Deutschland eine Heimat haben; aber in diesem ihrem Vaterland wird selbst das läppische Detail des Textes nie im Stande sein, sie aus dem Herzen des Volkes und von seinen Opernbühnen zu verdrängen. Sonst hat sie noch nirgends eine bleibende Stätte gefunden, und seit Jahren hört man von keiner Aufführung derselben auf einer auswärtigen Bühne, eine oder die andere Stadt des mit deutschen Elementen reich gesegneten Nordamerika etwa ausgenommen. Selbst das der deutschen Musik so freundlich gesinnte, Mozart hoch verehrende Londoner Publikum mußte sich in neuerer Zeit mit einer concertartigen Ausführung des herrlichen Werks unter Jenny Lind's Mitwirkung begnügen.

Die Ouverture und einzelne der weltberühmten Gesänge dieser Oper sind allerdings längst Gemeingut aller musikalischen Völker geworden, und werden häufig in Concerten vorgetragen; allein das Ganze der Oper ist und bleibt anderen Nationen unverständlich und theilweise ungenießbar.

Bei der romantischen Oper gilt das, was von der lyrischen Tragödie gesagt wurde, in erhöhtem Maße. Das Romantische ist, dem geistig unbestimmten musikalischen Ausdruck anvertraut, noch mehr in Gefahr, in Nebelhaftigkeit auszuarten und an Eintönigkeit zu Grunde zu gehen, als in der Dichtkunst. Deßhalb war auch „die Zauberflöte," in ihren Grundzügen, ganz abgesehen von der kindischen Ausführung des Textbuches, ein vortrefflicher Vorwurf für das Genie Mozart's, um das Musterbild einer romantischen Oper zu schaffen.

Der charakterisirende Grundzug des Romantischen ist das Wundervolle; die Romantik sucht das versöhnende Ideal in

einer selbstgeschaffenen, über die Wirklichkeit hinausgreifenden Welt; sie benützt die Zauberkraft der Fantasie, um Wesen und Zustände zu schaffen, die nicht existiren, aber den durch die Macht der Kunst bestochenen Sinnen zur Wahrheit werden, und ein ideelles, von den Mißklängen des Irdischen befreites, harmonisch abgeschlossenes Leben vermitteln, in dem wir die durch die Vollkommenheit des Daseins an sich begründete Naturbeseligung, ungetrübt von Leidenschaft und Sittenzwang, zu genießen vermögen.

Die eigentliche romantische Dichterschule der Deutschen hatte ungeachtet des in ihr aufgewendeten Talents keinen Halt für die Zukunft in sich, indem sie sich zu ausschließlich an die selbstgeschaffene Fantasiewelt hingab und das Märchen nicht enger an das wirkliche Leben anschloß, um eines zur Folie des andern zu machen, und die Wirklichkeit im Verkehre mit dem Wunder, das seine Elemente doch auch nur aus dem geistig-physischen Dasein schöpfen konnte, sich selbst zum Ideale erheben zu sehen.

Je weniger das Romantische an sich Anspruch auf absolut moralische Berechtigung erhebt, da es nicht in der moralischen Selbstbestimmung und geistigen Unabhängigkeit die Erhebung über die Mißklänge des Daseins sucht, sondern in dem Aufschwung zu einer selbstgeschaffenen Fantasiewelt, destomehr muß dasselbe, wenn es eine dauerhafte Wirksamkeit erlangen will, den Geschöpfen und Zuständen seiner selbstgeschaffenen Welt einen sittlichen Gehalt zu geben wissen, oder den romantischen Zauber auf die Verkehrtheiten des Lebens mit heiterer Ironie herableuchten lassen. Hat der allesvermögende große Shakespeare in seinem „Sommernachtstraum" ein Musterbild des romantischen Drama der letztberühmten Art geliefert, so hat Mozart das Musterbild der ersteren Art in seiner „Zauberflöte" aufgestellt.

Was diese Oper für jeden Hörer, der den Inhalt aus der Musik heraushört, und in dem Textbuche nichts mehr als den Faden für die Aneeihung der echten Ton-Perlen erblickt, so ungemeine Macht verleiht, ist der sittlich große Hintergrund, auf welchem das romantische Tongemälde aufgetragen ist, die mild ernste Welt erhabener Ideen, unter deren Einfluß das bunte Märchen die Verklärung zum Idealen erhält. Mit Wonne hört man diese romantischen Zauberklänge so neu und einzig in ihrer Art, so verschieden von jener Musik vor- und nachher, daß man sich in eine andere Welt versetzt fühlt, in der man den süßesten Duft paradiesisch kindlicher Poesie einathmet und der ganze Zauber des Naturzuges der Liebe mitten unter Prüfungen sich entfaltet, aus welchen zwischen dem Andrang der uneigennützigen sittlichen Mächte einerseits, und den Dämonen egoistischer Leidenschaft andererseits jene höhere Liebe hervorgeht, die ihr unvergängliches Haus auf dem Felsen der Tugend aufbaut."

## Nachrichten.

In Göttingen wurde am 17. Mai durch Professor Dr. Krüger in der Universitätskirche eine Aufführung geistlicher Musik veranstaltet, deren Haupttheile der Choral: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", Seb. Bach's Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und die Chöre aus dem dritten Theile von Händel's Messias, eingeleitet durch die Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt." Es war ein großer und reiner Genuß, der den Hörern hiedurch verschafft wurde. Der Satz des Chorals, der, wie man vernimmt, von Prof. Krüger selbst stammt, versetzte in der Festigkeit und Sicherheit seines Ganges, in dem Reichthum seiner Modulationen und in der Durchsichtigkeit seiner ganzen Gestaltung ganz in die Weise Eccard's und der verwandten Meister. Bach's Cantate betreffend, so hatte man auf's Neue den Eindruck, welch' eine Unerschöpflichkeit musikalischer Kunst in Bach liegt, wie er mit jedem Jahre neue Einblicke in seine Tiefe und seinen Reichthum thun läßt, neue Seiten für sein Verständniß öffnet. — Die aus dem Innern voll nach Außen tretende charakteristische und plastische Gestaltung Händel's hob sich durch die Nebeneinanderstellung mit Bach nur um so entschiedener hervor. — Die Ausführung war eine trefflich gelungene. Es lebte ein frischer, feuriger Sinn und Geist in dem ganzen Vortrag; man fühlte es den Mitwirkenden an, daß sie eben so von der Sache erfüllt waren, als sie sich frei darin fühlten und die eigene Empfindung ausdrückten. (N. Han.-Ztg.)

Das bereits in Darmstadt vorbereitete fünfte mittelrheinische Musikfest ist wegen Ablebens der Großherzogin auf nächstes Jahr verschoben worden.

In Pest ist kürzlich Schubert's Operette „der häusliche Krieg" zur ersten Aufführung gekommen.

In Betreff des Sängers, Herrn Gunz aus Wien, welcher in der Bremer Aufführung der Matthäuspassion den Evangelisten sang, wird uns von sehr achtbarer Seite mitgetheilt, daß seine Leistung weit höher anzuschlagen sei, als wir in einer Notiz in Nr. 18, einem andern Blatt folgend, angegeben hatten. Unser Gewährsmann findet, daß der berühmte Schneider nicht unbedingt über Gunz zu setzen sei und fügt hinzu: Gunz hat eine so wundervolle Art, die Bruststimme in ein starkes und gleich ausdrucksvolles Halbfalsett übergehen zu lassen, daß er die ganze ungeheure Tenorpartie, ohne eine Note zu verändern, und absolut rein in herrlichster Frische durchführte. Wenn stellenweise vielleicht noch etwas an der Innigkeit, mit der Schneider singt, fehlte, so muß man bedenken, daß Gunz die Partie zum erstenmale sang." Dem Dirigenten, Herrn Rheinthaler, zollt unser Freund, der selbst Dirigent und ein Priester Bach'scher Musik ist, hohes Lob; er glaubt nicht, daß es einen vorzüglicheren Passionsdirigenten gebe, und will weder in Cöln noch Elberfeld, oder Düsseldorf und Leipzig eine so schöne Aufführung gehört haben. Dieselbe fand freilich im Dom statt unter Mitwirkung einer herrlichen Orgel. (Nähere Mittheilungen über die Art und Weise der Benützung der Orgel wären uns sehr erwünscht. D. Red.)

In München soll im Herbst dieses Jahres eine Oper von Max Bruch „Loreley", Text von Geibel zur Aufführung kommen. Wir hatten Gelegenheit Einiges daraus kennen zu lernen, und glauben, daß dieses Opus als ein wesentlicher Fortschritt des jungen Componisten zu betrachten sein wird. —

Eine in Leipzig verstorbene Dame hat dem Gewandhausorchester 500 Thlr. und dem Conservatorium 1000 Thlr. vermacht.

In einer Concert-Revüe spricht sich Berlioz mit vieler Wärme über einen Sänger aus, der eine Arie aus „Joseph in Egypten" treu wiedergegeben hat: „In diesem Concert trug Hr. Lefort die Arie „Umsonst Pharao" mit einer so verständnißvollen Treue vor, daß er unsere ganze Anerkennung verdient. Der Sänger hat diesem Meisterwerke keine Note, keinen Vorschlag, keinen Mordent hinzugefügt, er ist vom richtigen Zeitmaß nicht abgegangen, er hat weder manche Töne gedehnt, noch andere wegpracticirt, die melodischen Endcadenzen wurden mit einer bewunderungswürdigen Einfachheit in vollendeter Weise vorgetragen. Lefort gab diese schöne und edle Arie genau so wie sie vom Componisten niedergeschrieben wurde; ich bezeuge und versichere dies, so unglaublich die Thatsache auch klingen möge. Seit 30 Jahren ist so etwas nicht vorgekommen; man muß die Theater und die Gesangschulen illuminiren." (!!)

Wien.

(Eingesendet). In Folge Beschlußes vom 23. Mai l. J. hat die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde für die nächste Saison nachstehende größere Werke zur Aufführung bestimmt: Händel, Messias; Sebastian Bach, Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß"; Beethoven, Fantasie für Clavier, Orchester mit Chor und Symphonie „Eroica"; Perfall, Dornröschen. Außerdem kommen zwei Preis-Symphonien, eine Symphonie von Haydn und interessante kleinere Werke zur Aufführung.

Die Singakademie soll, wie uns gesagt wird, beabsichtigen in der nächsten Saison u. A. Händel's Dettinger Tedeum und S. Bach's Motette: „Fürchte dich nicht" zur Aufführung zu bringen. Auch soll Cherubini's Requiem auf dem Repertoir gestanden haben; da nun aber, wie aus obigem „Eingesendet" hervorgeht, die Gesellsch. d. M. es auch zu bringen gedenkt, so wird die Singakademie wohl davon abstehen. Nur wolle man nicht etwa das Mozart'sche Requiem dafür substituiren, von dem ebenfalls die Rede gewesen sein soll. Man hat so vielfach Gelegenheit dieses Werk hier in Kirchen zu hören, daß für die Singakademie thatsächlich gar keine Veranlassung vorliegt es im Concert zu geben.

Der in Graz verstorbene Lokalpossendichter J. Nestroy ist auf seinen Wunsch auf dem Währinger Friedhof bei Wien, nahe bei Beethoven und Schubert begraben worden!

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 24. Wien, 14. Juni 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Robert Schumann
### und seine Cantate:
### „Die Pilgerfahrt der Rose."

S. B. Wir haben keine Ursache den Antheil abzuläugnen oder zu bereuen, den man uns an der Einbürgerung Schumann'scher Musik in Wien nachsagen kann, insofern wir nämlich zur Zeit, wo der Kampf für und wider dieselbe hier unter den kritischen Federn am heftigsten entbrannte, für den Werth des Componisten entschieden eingestanden sind. (Siehe Monatschrift für Theater und Musik, 1858 Seite 487 ff, oder „Gedanken über Musik", Wien, Wessely und Büsing.) Was Schumann für den Musiker, was er für den Musikfreund von Gemüth und Bildung zu bedeuten hat, das wird eine Zeit, wie die gegenwärtige, nicht gering anschlagen dürfen, sie wird es nicht, selbst in Hinblick auf mancherlei Schwächen und Gebrechen seiner Muse, sowie auf die Gefahren, welche durch bewußtes Nachahmen und weitere Fortsetzung gerade dieser hervorgerufen wurden, und noch heute vielfach zu beunruhigen geeignet sind. Darf man doch auch gerechter Weise Beethoven nicht verantwortlich machen wollen für all den tollen Schwulst und alle Ueberspanntheit, oder Mozart für allen bequem sinnlichen Klingklang, oder Mendelssohn für alle eleganten Phrasen, die ihre Nachahmer, an rein persönliche Seiten ihrer Production anknüpfend, in die Welt gefördert haben.

Schumann wird in Folge seiner, den Menschen von Gemüth und Empfänglichkeit für das Schöne, Innige und Sinnige in der Musik ansprechenden, Eigenschaften wohl überall, wo es solche Menschen giebt, durchgreifen und endlich die Philister überwinden, die nur Augen und Ohren für seine schwachen Seiten haben. Was uns betrifft, so mußte es uns vorerst eine ernste Pflicht sein, ein solches Resultat erkämpfen zu helfen. Jetzt, da Schumann in Wien mehr als irgendwo Boden gewonnen hat, wo seine Werke mit Zuversicht auf die aufmerksamsten Hörer und dankbarste Aufnahme rechnen können, jetzt ist es eben so sehr unsere Pflicht dahin zu wirken, daß auch entschiedene Mängel als solche erkannt, und nicht, wie es zuweilen in einer Art von dumpfer Abgötterei geschieht, gläubig als Schönheiten oder berechtigte Eigenthümlichkeiten hingenommen werden.

Es ist für heute nicht unsere Absicht auf die allgemeineren Schattenseiten des Styls Schumann'scher Musik einzugehen. Es mag einem andern Aufsatz vorbehalten bleiben darzulegen, woher es kommt, daß die Instrumentalcompositionen des genialen Tonsetzers nicht jenen Eindruck der Consequenz und reinen Erhabenheit machen, wie die Beethovens. Wie schon die Aufschrift dieses Artikels dem Leser sagt, sind es besonders die Cantaten und namentlich die „Pilgerfahrt der Rose", an welche wir für diesmal anknüpfen wollen.

Wenn wir nun zuerst vom Text sprechen wollen, der doch auch nicht von geringer, ja in mancher Hinsicht von entscheidender Wichtigkeit ist, so möchten wir bei dieser wie bei der größeren Cantate: „Das Paradies und die Peri" scharf den dichterischen Stoff von der Anlage trennen. Jener sichert bei dem Umstande, daß er eine Reihe poetischer und für musikalische Betonung sehr geeigneter Bilder in reicher Folge entfaltet, beiden Werken sympathischen Antheil, während die Auseinandersetzung desselben, die Anlage für die Composition gerechte Bedenken erregen muß, und ohne Widerrede der Wirkung Abbruch thut.

Verweilen wir zur Begründung dieser Ansicht einen Augenblick bei der sympathischen Seite, und betrachten den Stoff beider Cantaten, so sehen wir in „Paradies und Peri" einen nicht bloß poetischen, sondern sogar religiösen Grundgedanken, wenn auch im Gewande des orientalischen Märchens. Händel'sche Glaubenshelden neu zu illustriren, dürfte für die heutige Kunst kaum mehr eine natürliche und mit Erfolg zu lösende Aufgabe sein; die Musik ist viel zu subtil und weich geworden um solchen Stoffen zu entsprechen, und so sehr wir uns eben deshalb an den Werken der Altmeister erlaben und erfrischen, so erscheint doch Vielen für die gegenwärtige Composition und für die Zeit überhaupt das poetische Märchen, so fern es nur einen Grundgedanken besitzt, der dem sinnigen Gemüth Befriedigung gewährt, mit Recht ein naturgemäßeres Object als biblische Personen und Handlungen, deren innerster Kern einem strengen Theismus angehört. Der religiöse Grundgedanke in Paradies und Peri besteht aber in Folgendem: Die sündige und verstoßene Peri gewinnt das Paradies durch unermüdliches Suchen nach „des Himmels liebster Gabe". Nicht „das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmuth" (erster Theil der Cantate), — nicht „der reinsten Liebe Seufzer„ in gemeinschaftlichem Tode ausgehaucht (zweiter Theil), sondern „die heiligen Thränen inniger Reue" vergossen vom Verbrecher, diese sind es, die als liebste Gabe im Paradies der Seligen zur Sühnung angenommen werden. — In der „Pilgerfahrt der Rose" ist der Zusammenhang mit einer religiösen Idee lockerer, dennoch ist ein solcher vorhanden, sobald man nur das Streben der Creatur nach reineren und höheren Zuständen als ein religiöses bezeichnen darf. Die Rose, eine Blumenelfe, hat die Menschen belauscht und das Glück menschlichen Liebens kennen gelernt. Sie opfert ihre naturgemäße und sichere Existenz um die unsicheren Leiden und Freuden der Menschen, die ihr in ihrem Lieben „göttlich" erscheinen, dagegen einzutauschen. Sie tritt in das Leben, wird da unbarmherzig zurückgestoßen, dort freundlich aufgenommen, und es findet sich endlich in dem „Sohn des Försters" der gesuchte Gegenstand ihrer Wünsche. *) —

*) Wir können nicht unterlassen hier die Bemerkung einzufügen, daß, abgehend vom ursprünglichen Gedicht, in welchem der Dichter den glücklichen Jägersmann im Walde von Wilddieben erschießen läßt worauf auch Rose dem Schmerz erliegt und stirbt, in der, der Schumann'schen Composition zu Grund gelegten Version

In beiden Gedichten ist das sehnliche und werkthätige Verlangen nach einem vollkommnern Zustand, nach Liebe und Seligkeit Grundgedanke des Stoffes, und alles Rührende, das ihnen innewohnt, beruht hierauf.

Nun ist aber wie gesagt ein Unterschied zwischen der Idee und der Ausführung. Man muß das ursprüngliche Gedicht namentlich der „Pilgerfahrt" gelesen haben um zuzugeben, daß der Verfasser, Moritz Horn, der Schumann dasselbe einsandte, keine Ahnung von der Form hatte, in welcher ein längeres Gedicht Grundlage für Composition werden kann. Hatte daher Schumann vollkommen recht, die endlosen Verse zusammmenziehen, das Ganze „dramatischer" gestalten zu lassen, so hat er doch noch immer gefehlt, es dabei bewenden zu lassen. Es hätten noch weit eingreifendere Umänderungen geschehen müssen. Ob nicht im Gegensatz zu der Ansicht Wasielewsky's, der das Vorhandensein einer erzählenden Person tadelt, gerade in dem Mangel einer einfachen Erzählung in der „Pilgerfahrt" der Hauptfehler liegt, wäre einer gründlichen Auseinandersetzung würdig. Unseres Erachtens liegt der Fehler nicht in dem Vorhandensein eines, angeblich den Bach'schen Passionen u. s. w. nachgebildeten Erzählers (es liegt ja eine Geschichte, ein Vorgang, beiden Gedichten zu Grunde, ein Vorgang kann aber nur entweder sichtbar, dramatisch, dargestellt, oder eben — erzählt werden), sondern darin, daß die gegebene Erzählung nicht schlicht gehalten, sondern mit vielfach sentimentaler Beschreibung durchwoben ist, wodurch Alles in das Bereich lyrischer Empfindung gedrängt und, da der Gegenstand an sich etwas schwächlich ist, weichlich und monoton wird. Der Componist konnte immerhin diesem Uebelstande entschiedener entgehen, wenn er sich von den Worten weniger hätte verleiten und wenigstens in der Musik den einfachen Erzählungston (mehr Declamation als lyrischen Ausdruck, mehr Recitativ als melodisch-periodische Formen) festgehalten hätte. Daß ein Recitativ weder trocken und langweilig sein, noch daß gerade die alten Formen der Begleitung beibehalten werden müssen, dafür geben Bach's Recitative einerseits, und viele Recitative in neueren Opern andererseits genügende Bestätigung. Das gänzliche Vermeiden des Recitativs in längeren Werken kann nur ebenso zur Monotonie führen, wie das Uebermaß der blos deklamatorischen Ausdrucksweise in Wagner's Opern. Dort ist's die fortgesetzte Reihe lyrischer, hier die fast ununterbrochene Reihe deklamatorischer Musikformen was endlich ermüdet. Dort seufzt man vergeblich nach einer Unterbrechung des melodischen Stroms, hier sehnt man sich nach eigentlich musikalischen Gebilden, die doch allein der Empfindung erst volles Genüge thun können.

Treten wir, um das Gesagte deutlicher werden zu lassen, den Einzelnheiten des Schumann'schen Werks näher, wobei sich auch Gelegenheit finden wird, die schönen und reizenden Seiten desselben hervorzuheben.

ein anderer Schluß herbeigeführt ist, der unserem Gefühle noch weit weniger zusagt. Hier giebt nämlich die Elfenkönigin Rosen eine wirkliche Rose mit auf dem Weg, „doch merke wohl: entfällt sie jemals deiner Hand, so wirst du aus dem Leben scheiden. Doch bange nicht! ein Frühlingshauch wird dich als Rose zurück in's Heimatland geleiten". Wenn nun Röschen am Schluß nach einem Jahr des Glücks ein Kind hat, und freiwillig die Rose nimmt, „ihr Liebespfand, und giebts dem Kindlein mit zitternder Hand: Nimm hin mein Glück, du kleines Herz, ich geh' beseligt heimatwärts", so erscheint das Ganze als ein frevles Spiel mit dem Glück der Menschen, mit denen sie eine Verbindung eingegangen ist, ein Eindruck, der das natürliche Gefühl um so mehr empört, als diese Wendung gar nicht mit dem Anfang stimmt. Eher konnte diese Wendung herbeigeführt werden, wenn Röschen die Rose wirklich durch irgend einen Zufall oder eine Schickung einmal unfreiwillig „fallen" ließ. — Daß übrigens nun auf einmal Engel auftreten und Röslein „zu höh'rem Licht" emporrufen, ist ein Fehler gegen die Einheit der Erscheinungswelt, der keineswegs das obige „Gefühl der Empörung" beschwichtigt, im Gegentheil den flauen Eindruck verschlimmert.

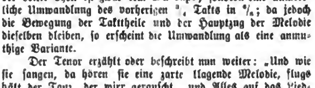
Den Eingang bildet ein wunderlieblicher Frühlingsgesang, der nach einer kurzen, gleich den musikalischen Hauptgedanken aussprechenden Claviereinleitung zuerst von einem Sopran, dann von zwei und endlich von drei Frauenstimmen ausgeführt wird. Das Thema sowohl, wie das dreistimmige Coda sind von jener bezaubernden Melodik, die man bei Schumann so oft anzuerkennen Ursache hat. Den Eintritt der zweiten Stimme finden wir nicht genügend motivirt, sie fällt mit dem zweiten Theil in der Dominante ein, und bringt keine an sich interessante Stimmführung, so daß sie eigentlich überflüssig erscheint. Ob es ferner nicht besser gewesen wäre, auch den folgenden Canon, d. h. die imitirende Stimme, der Begleitung zu überlassen (einen Tenor wollte der Componist aus guten Gründen hier nicht anbringen), mag dahingestellt bleiben; deutlich und wohlklingend wird der Canon wenigstens nicht, das Kreuzen bei gleichartigem Klangcharakter ist dem hinderlich. Die nicht ganz entsprechende Declamation des dreistimmigen Satzes
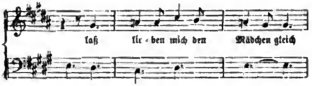



wollen wir des schön getroffenen Grundtones wegen gerne übersehen. —

Nun beginnt die Erzählung: „Johannis war gekommen." Der Text, anstatt einfach die Exposition der Handlung, die eigentliche Natur und Wünsche Röschen's zu geben, ergeht sich in Beschreibung des Frühlings. Der Tenor, dem sie anvertraut ist, tritt daher in Liedform auf, und ebenso der Alt mit seiner Hinweisung auf das Spiel und den Sang der Elfen. Der nun folgende an sich äußerst liebliche Elfenchor bewegt sich natürlich ebenfalls in Liedform, mit dreitheiliger Anlage; der dritte Theil ist zwar kein Da Capo, sondern eine unmerkliche Umwandlung des vorherigen ³/₄ Takts in ⁶/₈; da jedoch die Bewegung der Taktheile und der Hauptzug der Melodie dieselben bleiben, so erscheint die Umwandlung als eine anmuthige Variante.

Der Tenor erzählt oder beschreibt nun weiter: „Und wie sie sangen, da hören sie eine zarte klagende Melodie, flugs hält der Tanz, der wirr gerauscht, und Alles auf das Liedchen (der Rose) lauscht". Die recitirende Weise wäre hier wie oben entschieden passender gewesen, trotz des „beschreibenden" Textes, denn die abermals liedmäßige Melodie regt den Wunsch nach Fortsetzung an, dem natürlich nicht entsprochen werden kann. Zugleich entsteht hier eine üble Declamation, da sich nach den Worten „da hören sie" ein musikalisches Comma ergiebt. Ist hier nun die periodische Gliederung, welche mit der Liedform unzertrennlich, vom Uebel, so hätte man wohl einiges Recht jetzt, wo Röschen mit einem „Lied" angekündigt wird, wirklich ein solches zu erwarten. Der Text ist zwar dazu an sich wenig geeignet, doch hätte der Componist immerhin musikalisch mehr thun, und sich mit einigen Wiederholungen derselben Worte in festere Formen einspinnen können. Das „Liedchen" ist zerfahren, endigt gar nicht, sondern wird von der Elfenkönigin unterbrochen. Dieser ganze Satz läßt sich nach den verschiedensten Richtungen hin anfechten. Die Worte werden nach Zeilen oder Versen betont nicht nach natürlichen rhetorischen und deklamatorischen Principien. Selbst die überaus zarte und liedliche melodische Phrase:

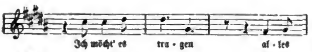


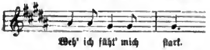



leidet unter der ungenügenden Verbindung von Wort und Ton. Die Worte „Jungfrau“, „Mädchen“ konnten etwa in dieser Weise hervorgehoben werden




Wir verweisen, um noch Aehnliches anzuführen, auf folgende zwei Textesstellen, die ein Componist wie Schumann in der That nicht als üble Beispiele hätte stehen lassen sollen: „Ich möcht' es tragen alles Weh, ich fühl' mich stark.“ Diese Stelle deklamirt Schumann das erste mal so, daß die Worte „alles Weh“ zum Nachfolgenden gehören, statt zum Vorhergegangenen:




Man bemerke zugleich wie diese Stelle so gar nicht charakteristisch ist. Mit ihrem monotonen und aplomblosen Schluß klingt sie eher als ob der Text hieße „ich fühl mich schwach“. — Zweitens: Die Elfenkönigin warnt Röschen mit den Worten: „doch merke wohl, entfällt sie (die Rose) jemals deiner Hand, so wirst du aus dem Leben scheiden u. s. w. Das Hauptgewicht fällt hier offenbar auf den Nachsatz. Schumann aber läßt den Vordersatz breit und gewichtig hervortreten, und giebt der Sängerin kaum Muße und Athem, um den Nachsatz auszusprechen. Die Warnung klingt, als sei sie gar nicht ernst gemeint. Möglich, daß Schumann hier von einer wirklichen Intention geleitet wurde, wir glauben aber nicht, daß dieselbe glücklich zu nennen sei. — Alle solchen Sätze lassen sich im freien Recitativ (ohne Zeitmaß) viel richtiger und wirksamer gestalten. Schumann's Antipathie gegen das Recitativ erscheint uns daher als unmotivirte Neuerungssucht, als schädliches Vorurtheil.

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

### Carl G. P. Grädener.

Hebräische Gesänge von Lord Byron für eine und zwei weibliche Stimmen op. 15. Leipzig, Br. u. Härtel.

Liedercyklus für Sopran, Alt, Tenor (I. u. II.) und Baß op. 19. Altona, Böie.

Sonate für Pianoforte op. 28.

Zwiegesang der Elfen von Rob. Reinick. Ein Nachtstück für 6stimmigen Chor, Solostimmen und kleines Orchester op. 36. Clavierauszug vom Componisten.

2 kleine Sonaten leichteren Styls für Clavier und Violine op. 41. Hamburg, Fr. Schuberth.

-r- Schon zu verschiedenen Malen haben diese Blätter Gelegenheit gefunden, auf den Componisten dieser Werke, welcher eines sehr ehrenvollen Rufes unter den gegenwärtigen Musikern genießt, anerkennend hinzuweisen und namentlich eine bedeutende Gestaltungskraft und Formgewandtheit an ihm hervorgehoben. Je lieber wir dies Urtheil auch zu dem unserigen zu machen bemüht waren, um so mehr reizte die Aufeinanderfolge der vorstehenden Opuszahlen, einmal einen Blick auf die innere Entwicklung unseres Autors zu versuchen und daher zu fragen, was dieselben an persönlichem Gehalt in musikalischen Ideen ausprägen, zumal da sich nicht läugnen läßt, daß formelle Gewandtheit und ökonomisches Talent zum großen Theil als technische Vorfrage betrachtet werden müssen. Der positive Inhalt des musikalischen Kunstwerks wird sich am concretesten und faßbarsten einerseits in den Hauptmotiven, als den Grundgedanken, anderseits in dem harmonischen Material, mit welchem der Componist arbeitet, zu erkennen geben; wenigstens wird die Kritik, wenn sie nicht bloß rein persönliche Eindrücke wiedergeben, sondern der Sache selbst so gerecht als möglich werden will, immer von diesen Punkten ausgehen und an sie alle übrigen Fragen anschließen müssen.

Wenn wir nun nach diesen beiden Seiten die vorliegenden Werke übersehen, so scheint der Componist in fortschreitender Entfaltung vom unklaren Suchen und keden Zugreifen zu immer bewußterer, eigenthümlicherer und maßvollerer Beherrschung seines inneren Fonds gelangt zu sein; jedenfalls ist op. 41 den früheren an künstlerischem Gehalt bedeutend überlegen. Lassen sich in op. 15 noch mit ziemlicher Sicherheit Mendelssohn'sche und Schumann'sche Einflüsse von dem Eigenthum des Autors absondern, so zeigt zwar op. 19 schon eine innigere Verschmelzung dieser Elemente, zugleich jedoch auffallende Mängel in der Behandlung des Chorgesangstyls; op. 28 und 36 sind origineller in Stoff und Behandlung, in op. 41 aber hat Grädener ein Maß von Reife, Gediegenheit, Klarheit, Freiheit und Selbstverläugnung erlangt, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt.
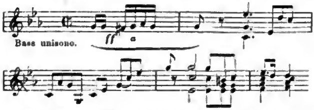
Unter den hebräischen Gesängen sind Nr. 1 „Mein Geist ist trüb“ und Nr. 2 „Jephtha's Tochter“ vor den anderen durch tiefe, schöne und rein durchgeführte Stimmungen ausgezeichnet, denn ihre Motive sind edel und einfach geformt, rhythmisch wie harmonisch natürlich und sangbar entwickelt, die Gliederung im Ganzen wirksam berechnet und die modulatorische Disposition eben so maßvoll als schlagend. — Die letzteren drei sind aber nicht frei von Mängeln; Nr. 3 „O weint um sie“ leidet in der Mitte an modulatorischen, namentlich chromatischen Uebertreibungen, die abgesehen von ihrer geringen psychologischen Bestimmtheit zugleich den Nachtheil unnöthiger Schwierigkeit in der Ausführung mit sich führen. Nr. 4 „Dein Leben schied“ im Marschtempo will nicht recht in die Sammlung passen, denn der etwas Reissiger'sche Ton desselben harmonirt weder mit der Nachbarschaft, noch mit einer Dichtung Lord Byron's. Nr. 5 „Wir saßen am Wasser mit Thränen“ ist melodisch verfehlt, weil die Cantilene weder aus specifisch gesangmäßigen noch aus charakteristischen, d. h. texterschöpfenden, Intervallenfortschreitungen erbaut ist. Die ausgedehnte, chromatische Modulationsmanier aber ist doch auch hier nur ein äußerliches Ausdrucksmittel.

Die Chorlieder op. 19 sind in melodisch-thematischer, wie in harmonisch-modulatorischer Hinsicht unzweifelhaft mehr instrumental als vokal gedacht. Schon die doppelten Tenore in Nr. 1 und 3 erscheinen als eine unnöthige, durch die ziemlich anspruchslosen Texte keineswegs gebotene Häufung, welche nach unserem Gefühl die Durchsichtigkeit und Reinheit des Chorklanges entschieden stört, überhaupt nur in strengeren polyphonen Formen angewendet werden sollte. Namentlich aber sind nicht selten ganz freistehende aber neu eintretende Harmonien so auf die äußerste Kante gestellt, daß die Möglichkeit einer schönklingenden, sauberen Ausführung der Lieder gerechte Bedenken erregt. Im Fluß der polyphonen Bewegung ist ja unter der Rubrik „Durchgänge“ so ziemlich Alles möglich; freistehend dagegen, wo möglich accentuirt oder im guten Takttheil, sollten fremdartige, abgeleitete oder gar nur vorbereitende Harmonien so sparsam und weise als möglich angewendet werden. Der Chorgesang wirkt ja überhaupt

nicht sowohl durch mannigfaltige Abwechslung und Farbenpracht der Harmonik als vielmehr durch zweckvolle Lage und selbstständige Führung der Stimmen. — Dazu gehört vorzugsweise auch eine natürlich sangbare Melodik in jeder Stimme. Schön gegliederte reich entwickelte, einschmeichelnd herzliche Melodien haben aber diese Grädener'schen Chorlieder nicht, sie tragen vielmehr einen so scharf markirten deklamatorischen Charakter an sich, daß sie dem instrumentalen Ausdruck näher kommen als dem vokalen, speziell dem des Liedes. Weitere Ausstellungen übergehen wir des Raumes wegen.

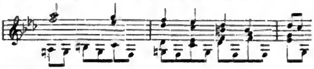
Denn die Sonate op. 28 veranlaßt mancherlei Bemerkungen, welche zu einem etwas längeren Verweilen nöthigen.

Die beiden Hauptmotive des ersten Satzes (C-moll) sind an sich sehr gehaltvoll, klar und durchsichtig geformt, und von entgegengesetztem, aber gut correspondirendem Stimmungsgehalt; das erste rhythmisch mannigfaltig, energisch und leidenschaftlich:



Bass unisono.

Das zweite ruhiger, die aufwallende Erregung gleichsam in ein festes Strombett leitend; in verjüngtem Maßstabe etwa so:



Baß 8 tiefer.

Daß das 3. Stück des ersten Abschnitts aus dem 2. Hauptmotiv gebildet ist, zeugt von ökonomischem Talent, läßt sich auch, da es in der Paralleltonart steht und dem Rhythmus nach neu ist, wohl rechtfertigen. Es lautet nämlich (ganz obenhin skizzirt):



Baß mit 8 und 8 tiefer.



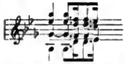
Baß unisono.

Diese Elemente werden nun im 2. Abschnitt verarbeitet, besonders erscheint das erste Glied des Hauptthema's (a) bald gedehnt, bald zerschnitten, bald als Melodie, bald als Begleitungsfigur, mit Einem Worte geistreich und gewandt behandelt.

Dagegen müssen wir gestehen, daß der modulatorische Verlauf im Einzelnen wie im Großen unser Ohr auf's Entschiedenste beleidigt. Denn einmal beginnt gleich unter dem 2. Hauptmotiv bei seiner ersten Repetition ein monströser, chromatischer Gang im Tenor sich schlangenförmig hinzuwinden, der jede reine Harmonie unmöglich macht und statt die schöne Melodie zu heben, sie vollständig in einen Tonwust begräbt, welcher für unser Ohr völlig nichtssagend, ja völlig unmusikalisch ist. Warum stand hier nicht eine wirklich musikalische, contrapunktische Figur? Etwa weil es der Inhalt, die Stimmung nicht zuließ? Aber eine Stimmung, welche das unerschöpflichste und biegsamste, musikalische Ausdrucksmittel verschmäht, und dafür zu einem völlig charakterlosen Klanggetümmel greift, ist wenigstens keine musikalisch künstlerische mehr. Daß chromatische Tonleitern aber in der That völlig charakterlos sind, bedarf wohl keines Beweises. Leider verfolgt uns dieses wüste Getöse durch den ganzen ersten Satz hindurch, öfters sogar im unisonen Octavenunwetter daherdonnernd, so daß uns ganz angst und weh wird, zumal wenn wir obendrein an unser Clavier denken. — Eben so unnatürlich ist die Harmonisirung des 3. Motivs, bei welchem sich der Componist auf eine zu der darüberstehenden Melodie ganz abscheulich stumpf klingenden Baßfigur
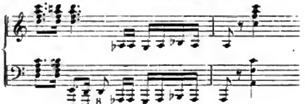


versteift und uns nicht einen einzigen vernünftigen Dreiklang oder Septaccord gönnt, wodurch die Melodie noch einmal so schön klingen würde. Liegt hier wieder eine poetische Intention vor, so mag sie immerhin poetisch bleiben, musikalisch ist sie nicht, denn die Akkorde haben in der That eine möglichst unmusikalische Lage, nämlich entweder die des Unisono oder diese:

 ꝛc.

Nicht minder läßt der modulatorische Verlauf im Großen unser Gefühl ziemlich unbefriedigt. Das ist besonders der Fall bei dem Uebergang in den 2. Theil des ersten Satzes und bei der Rückkehr zum Hauptthema. Der erste Theil schließt nämlich nicht in Es-dur ab, wie man erwartet, sondern der $\frac{6}{4}$ Akkord über B wird kurz durch folgenden abgebrochen  und nun sofort in Des-dur eingefallen. Aus dieser Tonart wird dann chromatisch nach B-dur geleitet und die Durchführung sequenzförmig begonnen; aus B durch den verminderten Nonenakkord (siehe unten Beispiel b) nach C, von dort ähnlich nach D-moll; darauf nach längerem Verweilen in A-moll mit dessen Dominante (E-dur) geschlossen. Nun beginnt in A-moll das Hauptthema, als dessen Parallele aber bricht statt der erwarteten Quarte mit unerträglicher Härte F-moll, die Quarte von C wie zu Anfang herein. Die Möglichkeit dieses harmonischen Gerüstes wird Niemand in Zweifel ziehen, die Naturgemäßheit aber, welche den Eindruck der Nothwendigkeit macht, dürfte schwerlich Jemand darin zu finden im Stande sein.
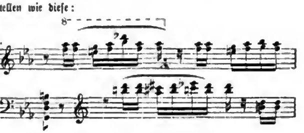
Ein Uebergang aus A-moll nach F-moll wie dieser:

a.
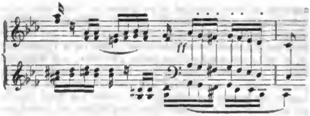


Stellen wie diese:

b.



*) Hier kreuzen die Stimmen, was mit unseren Typen nicht deutlich gemacht werden konnte. D. Red.



sind zwar nicht gegen die musikalische Logik und Grammatik im Allgemeinen, aber daß so etwas schön klingt, wird Niemand behaupten können, und daß an dieser Stelle etwas Besseres und Bedeutenderes gesagt werden konnte, ist nicht minder zweifellos. — Je weniger natürlich und elementarisch die Modulation in einem Werke, je weniger fein vermittelt die Uebergänge, je weniger consequent und symmetrisch die ganze harmonische Disposition — desto weniger vermag es einen objektiven Kunstwerth und ein längerwährendes Interesse zu beanspruchen. Beides wächst dagegen in dem Maße, als der Autor die einfachsten, gleichsam selbstverständlichen Grundharmonien und die verwandten Tonarten auszubeuten versteht; auch darum ist z. B. Bach so völlig über jedes Zeitinteresse erhaben. Doch wir haben uns vielleicht schon zu lange beim ersten Satz aufgehalten.

(Schluß folgt.)

---

## Correspondenzen.

**Paris.** 27. Mai.

R. J. Die musikalische Saison ist zu Ende. Werfen wir einen Rückblick auf die musikalischen Ereignisse derselben, so ist es nächst den Concerten des Conservatoires, Clara Schumann, die zuerst in unserer Erinnerung auftaucht; dann die vor wenig Tagen stattgefundene Aufführung einer neuen komischen Oper in zwei Akten von Felicien David. Zählen Sie dazu noch das Wiederauftreten von Thalberg nach vieljähriger Zurückgezogenheit, die Fehlgeburt der Königin von Saba, die Aufführung zweier Opern von Grisar „la Chatte merveilleuse,“ „le Joailler de St. James“ und vor Allem die Gründung der Concert populaires, so haben Sie eine Uebersicht der interessantesten musikalischen Begebenheiten dieser Saison. In unserem letzten Berichte theilten wir Ihnen die Programme der vier ersten Concerte des Conservatoires mit. Hier die folgenden: 5. Concert. B-dur-Symphonie von Beethoven. Pastorale und Chor aus Messias von Händel. Hymne von Haydn, von allen Saiteninstrumenten ausgeführt. Psalm von Mendelssohn. G-moll-Symphonie von Mozart. (Die Hymne von Haydn, „Gott erhalte Franz den Kaiser,“ aus dem Violinquartett, ist eines der beliebtesten Kunststücke der hiesigen Orchester. Wir gestehen offen, daß wir solche Virtuositäten nicht gut heißen können, selbst wenn sie auch so vollendet wie im Conservatoire gegeben werden.) — 6. Concert. Symphonie von Haydn (51). Die Weihe der Fahnen aus der Belagerung von Corinth von Rossini. Violinconcert von Beethoven, gespielt von Maurin. Elfenchor aus Oberon. Ouverture aus Zampa. Während man hier sonst die Tempi durchgängig rascher als in Deutschland nimmt, im Concertsaal sowohl als auf der Bühne, wurde ausnahmsweise der Elfenchor viel zu schleppend genommen, und verlor dadurch den zarten, duftigen Reiz, das wahrhaft Zauberhafte dieser Perle aus dem Schatze Webers. 7. Concert. C-dur-Symphonie van Beethoven. Introduction, Quartett und Chor aus Moses von Rossini. Es-dur-Concert für Clavier von Beethoven, gespielt von Frau Clara Schumann, „O Filii,“ Chor ohne Begleitung von Leisring; Ouverture aus Oberon. Leider waren wir verhindert diesem sowohl, als dem folgenden achten und letzten Concerte beizuwohnen, in welchem unter andern die Pastoral-Symphonie und die Phantasie für Clavier mit Chor von Beethoven, von Herrn St. Saens gespielt, gegeben wurde. Mit immer gleichem Interesse aber wohnten wir den vier in kurzen Zwischenräumen sich folgenden Concerten der Frau Clara Schumann bei, dieser echten, wahren Künstlerin, voll Poesie, voll Weihe. Wir möchten sie eine Priesterin der Kunst nennen, so rein, so edel ist ihr Streben, so ganz entfernt von all dem Flitter, von allem Effekthaschen, von welchem so viele, selbst unter den bedeutendsten ausübenden Künstlern nicht frei sind. Bei ihr ist alles wahr und ihr vollendeter Mechanismus dient nie als Zweck und stets nur als Mittel, die Empfindungen ihrer Seele auszudrücken, den Geist der vorzutragenden Compositionen treu wiederzugeben. Wie sehr das musikalische Urtheil und der Geschmack sich hier verbessert haben, das bewies wieder auf die erfreulichste Weise der Enthusiasmus des zahlreichen Publikums in allen ihren Concerten, während vor etwa zwanzig Jahren diese Künstlerin bei ihrem Auftreten dahier nur von wenig Kunstverständigen nach ihrem vollen Werth gewürdigt wurde. In ihrem vierten Concert spielte sie mit Mad. Viardot, der berühmten Sängerin, die vortrefflich Clavier spielt, das Duo für zwei Pianos ihres Mannes, und Stockhausen sang in ausgezeichnetster Weise mehrere Lieder von Schubert und Schumann und die Arie aus Ezio von Händel. Kaum war der Cyclus ihrer Concerte zu Ende, so hielt Thalberg in denselben Räumen seinen glänzenden Einzug. „L'état c'est moi“ sagte Louis XIV., „le concert c'est moi“, konnte Thalberg sagen. In den vier Concerten, die er vor einem zahlreichen und eleganten Publikum mit großem Beifall gab, war er es allein, der das Programm, und nur mit seinen Compositionen ausfüllte. Und da wir den Namen eines der Bourbonen nannten, so fällt uns der bekannte Ausspruch in seiner Anwendung auf Thalberg ein: „Il n'a rien appris ni rien oublié.“ In der That, er besitzt immer noch die Vollkommenheit der Technik, das Ebenmaß des Vortrags, namentlich den unvergleichlich vollen, schönen Ton, Eigenschaften, die bei seinem ersten Auftreten ihm so viele Verehrer gewannen. „C'est l'idéal du matérialisme“ sagte mir mein Nachbar rechts, ein ernster Musiker, „c'est le roi des pianistes“, flüsterte meine Nachbarin links, eine bekannte Clavierspielerin.

Die beiden Opern von Grisar, namentlich la Chatte, enthalten manches Hübsche und fanden günstige Aufnahme; eben so la fille d'Egypte, das Erstlingswerk eines jungen Componisten Jules Beer, Neffe von Meyerbeer, welches recht viel dramatischen Instinkt verräth. Vor einigen Tagen nun wurde in der komischen Oper „Lalla-Rookh,“ Oper in zwei Akten von Felicien David gegeben, die wir unbedingt nicht nur für das beste dramatische Werk dieses begabten Componisten halten, sondern auch für die beste Oper, die seit vielen Jahren für diese Bühne geschrieben wurde. Es mag sein, daß das orientalische Sujet der Individualität David's am meisten zusagt, denn zum ersten Mal begegnen wir in diesem Werk jenen Vorzügen wieder, die den Componisten der „Wüste“ so schnell berühmt gemacht haben. Eine sanfte, träumerische Poesie, originelle und stets natürliche Gedanken, eine reizende Instrumentation voll interessanter Einzelnheiten, das glücklich gelungene orientalische Colorit verleihen diesem Werk einen Werth, der bei Weitem den der Erzeugnisse der neueren französischen Muse überragt. Wir tadeln nur, daß in mehreren Nummern dieser Oper David sich selbst untreu wurde, und dem modernen italienischen Opernstyl zu sehr huldigte; auch ist der zweite Akt bei Weitem weniger gelungen als der erste. Dennoch glauben wir, daß das Werk überall, auch bei uns in Deutschland sich Freunde erwerben wird. Der Ouverture fehlt es trotz hübscher Einzelnheiten an Einheit; aber schon die erste Nummer der Introduction, ein Zank zwischen Tenor und Chor, ist höchst originell, frisch, keck und in eigenthümlichem Rhythmus, und bekundet gleich, daß man es hier nicht mit einem der französischen Musikfabrikanten zu thun habe, die sich die scenischen Bedingungen, den rechten Zuschnitt und alles was zum gewöhnlichen Handwerk gehört, gewandt angeeignet haben, aber keinen Funken Inspiration, nicht die geringste Poesie besitzen. Gleich darauf folgt eine wunderschöne Romanze voll poetischem Duft, eines Meisters würdig. Hübsche komische Couplet's, ein frischer Chor führen zu der reizenden Balletmusik mit Hautbois und Hornsolo von Tambourin begleitet, an welcher der Chor sich später betheiligt. Das Colorit ist höchst anmuthig und alles klingt prächtig. Ein großes darauf folgendes Ensemble-Stück wurde mit sehr großem Beifall aufgenommen; wir fanden es, obschon sehr effectvoll für die Stimmen, doch zu arm und einförmig in den Harmonien, zu italienisch in den Melodien. Eine sehr ansprechende Cantilene in A-moll für Tenor mit englischem Horn und reizender Begleitung von Violinen pizzicato, schließt mit einem scharf contrastirenden Wechsel von Moll und Dur. Die Couplet's in B-dur „C'est à la jeunesse qu'appartient l'amour“ in $^3/_4$ Takt, Refrain $^6/_8$, mußten Da Capo gesungen werden; sie sind piquant und im ächten Opera comique Styl. Es wird Nacht auf der Scene; Violinen con sordini; großes Liebes-

Duett in mehreren Tempi. 1. Introduction in Es-dur. 2. Romanze in G-moll. 3. Allegro. 4. Cantilène. 5. Rückkehr zum Allegro. Die Romanze ist sehr schön, beim Hören athmet man die süßen Abendlüfte; die kurz wiederholten Noten der Flöten und Clarinetten in der Begleitung sind wie das leise Rauschen der Blätter und von neuer und eigenthümlicher Wirkung. Der Schluß des Aktes besteht aus einem Chor (eine betrunkene Patrouille) durch welchen sich später die oben genannten Couplet's in B-dur schlingen. Das Taumeln und Wanken der Soldaten ist im Orchester durch eine Figur in den Saiteninstrumenten ausgedrückt, und das Ganze ist von recht dramatischer Wirkung. Dennoch macht sich auch hier ein Mangel in David's Talent fühlbar, der uns schon bei seinen früheren Instrumental-Compositionen wie Trios, Quintetten, Symphonien rc. auffiel, eine gewisse Unbehülflichkeit in contrapunktischer Beziehung und in Durchführung der Gedanken. — Der zweite Akt enthält, wie schon oben bemerkt, weit weniger Interessantes und Neues. Eine brillante Sopranarie und ein sehr melodiöses Duett in A-dur 6/8, für zwei Soprane mit Arabesken im Orchester geziert, sind die ersten Nummern. Darauf folgt ein frischer, sehr hübscher Frauen-Chor im Styl der ächten, guten französischen Opera comique. Unter allen folgenden Stücken, und es sind deren noch viele, ja zu viele, heben wir nur noch eine recht schöne Barcarole hinter der Scene gesungen heraus. Das Sujet, von Carré und Hippolyte Lucas bearbeitet, obschon nicht neu und an einer gewissen Einförmigkeit leidend, bietet doch mehrere gute musikalische Situationen und ist im Ganzen doch viel besser als alle die Librettis, die uns in der letzten Zeit vorgeführt wurden. (Schluß folgt.)

Berlin.

-h- Mit der Aufführung des „Salomon" von Händel, welche die Sing-Academie im Mai d. J. veranstaltete, haben wir die Concertsaison dieses Winters für beschlossen anzusehen. Die letzte Zeit, die Osterwoche mit ihren großen, der bedeutungsvollen Periode entsprechenden Aufführungen, und die letzten Concerte mehrerer Abonnements Unternehmungen, welche nach den Festtagen stattfanden, machten den Schlußabschnitt unseres winterlichen Musiklebens sehr inhaltsreich und Interesse erweckend. Die Sing-Academie, welche nach altem Herkommen den Charfreitag durch Musik zu verherrlichen hat, gab die „Matthäuspassion" von Bach, die auch bei Ihnen in Wien ihren Einzug gehalten. Ihre Zeitung hat bei diesem Anlaß so viel über das Riesenwerk des an historischem Geländer sich hinaufrankendem christlichen Mysticismus gebracht, daß wir uns dieses Mal mit der Ankündigung bescheiden. Die Aufführung war eine sehr gelungene. Das Orchester und der Chor sind nachgerade mit dieser Aufgabe so vertraut geworden, daß sie ohne weitere Reflexion aus bloßem unbefangenem Sichhingeben an die Musik den richtigen Ausdruck mehr und mehr wiederzugeben wissen. Das ist ja das Schöne von Bach's absoluter Musik, daß sie sich, wie man wohl sagt „von selbst" singt, ist nur der nothwendige technische Antheil überwunden. Sie ist so rein geistiger Natur und in ihr so gar keine Spur beabsichtigten Effekts, daß es eben gar keiner Absicht bedarf um eine Wirkung hervorzurufen. Im Gegensatz zu aller effektvollen Musik ist sie die wahrhaft wirkungsvolle. In gewissem Sinn ist die Beethoven'sche missa solemnis, welche der Stern'sche Verein am Sonntag aufführte, wohl titanenhafter zu nennen; die Empfindungen sind riesiger und gewaltiger. Die Verzweiflung ist dunkler geschildert, der Jubel ungemessener. Doch ist Bach's Empfindungsweise tiefer. Die Stern'sche Aufführung war höchst sorgfältig vorbereitet und glückte vortrefflich. In mehreren Kirchen fanden in dieser Zeit noch andere kleinere Aufführungen bekannter Werke statt. Eine Vereinsaufführung des Bachvereins möchten wir als Vorläufer der Oster-Musikwoche ansehen. Es hat dieser Verein im Laufe des letzten Jahres mehrfache Wandlungen zu erfahren gehabt. Bierling, der seinem Wirken durch Herbeiziehung fremder Kräfte im vorigen Winter einen ganz besonderen Glanz gab, mußte sich Krankheits halber zurückziehen. Ein dem Verein nahe stehender hiesiger Politiker versuchte es ihn fortzuführen, allein theils schien seine Art dessen Thätigkeit zu reguliren nicht die richtige, theils gestattete auch ihm seine Gesundheit nicht sich dieser außerhalb seines großen politischen Wirkungskreises liegenden Beschäftigung für immer hinzugeben. Er zog sich plötzlich zurück, und es wäre das Fortbestehen dieser Stätte ernstester Musik hier in Berlin in Frage gestellt gewesen, hätte nicht W. Rust sich die Wiederbelebung desselben angelegen sein lassen. Nun hat er die Freunde der Sache unter vielen Anstrengungen wieder gesammelt und die Leistungen des kleinen Chors in kurzer Zeit so gefördert, daß er Ende März 3 Cantaten von Bach, den Frauenchor aus der Ostercantate „Christ lag in Todesbanden" (B. A. B. I.) und den Chor von Haydn „Du bist's, dem Ruhm und Ehre" in einer kleinen Aufführung singen lassen konnte. Die Ausführung war den Kräften nach gewissenhaft vorbereitet und gelang gut. Die Soli lagen in den Händen der Mitglieder und waren zum Theil nicht so gut besetzt, als man es wünschen könnte; doch stimmen wir trotzdeß dem Princip, Bach's Werke möglichst zusammenhängend zu machen, ganz bei, weil der Eindruck des großen Ganzen durch die Vollständigkeit bedingt ist und eine Lücke zumeist sehr fühlbar bleibt. Vortrefflich war die Begleitung des durch seine Redaktion der Bach-Ausgabe wohl bekannten Dirigenten. Er hatte sich's nicht genügen lassen, durch volle Harmonien, die bequem mit angeschlagen werden, das Gefühl des Hörers zu orientiren, sondern die Begleitung, wo es irgend möglich in selbständige Stimmen aufzulösen. Es war ein außerordentlich wohlthuendes Gefühl Bach in dieser Bearbeitung zu hören. Nicht als ob Rust's Zuthaten als solche neben Bach's Musik rangirt werden sollten, sondern nur, weil die nothwendige Vervollständigung im Sinne Bach's stattfand. Wir glauben, daß Rust sich vortrefflich zur Leitung dieses Vereins eignet und hoffen in der Zukunft über dessen ferneres Gedeihen recht viel berichten zu können. Daß der Verein sich mit der Ausführung minder großer Sachen begnügte war natürlich, doch sind diese nicht minder interessant und einzelne Chöre den großen in seinen ausgedehnteren Werken gleich zu stellen.

---

## Biographisches.

### Louis Böhner.

Eine norddeutsche, wenn wir nicht irren Hamburger Zeitung brachte vor mehreren Monaten eine biographische Skizze Louis Böhner's, welche wir mit allem Vorbehalt und namentlich auch dem hier mittheilen, daß das darin gefällte Urtheil über seine componistischen Leistungen uns vielfach übertrieben erscheint.

„Böhner, als der alte, wandernde Musikant in seinem Vaterlande bekannt, wurde im Herzogthume Sachsen auf dem Lande, und zwar in Töttelstädt, drei Stunden von Gotha, am 8. Januar 1787 geboren.

Schon in seiner Jugend zeigten sich Spuren eines wahrhaft musikalischen Talents, die zu schönen Hoffnungen für seine Zukunft berechtigten; so componirte er schon kleine geistliche Sachen, vom zehnten bis zum vierzehnten Jahre; außerdem setzte er Schiller's Ode: „An die Freude" mit Recitativen, Arien und Chören, ohne Unterricht im Harmonie- und Instrumentalsatze, in Musik, und lieferte dadurch noch mehr Beweise, daß er zur Kunst berufen sei.

Im dreizehnten Jahr kam er vom Elternhause fort, nach Erfurt, theils um das Gymnasium zu besuchen, theils — und als hauptsächlichster Grund — um sich im theoretischen und praktischen Studium der Musik zu vervollkommnen. Er erhielt vom Organisten Kluge daselbst einen guten Unterricht im Clavierspiel, während Concertmeister M. G. Fischer ihn mit der wissenschaftlichen Musik vertraut machte.

Mit ein und zwanzig Jahren trat darauf Böhner in Gotha als Lehrer im Clavierspiel auf, wo ihm viele Lectionen übertragen wurden, bis daß er unvermuthet nach Jena auf anderthalb Jahre übersiedelte. Obgleich er so unerwartet seinen Verhältnissen in Gotha entrissen wurde, fand er doch in Jena die freundlichste und beifälligste Aufnahme.

Dort verfaßte er für einen Herrn von Hopfgarten in Gotha ein Clavier-Concert, von welchem er keine Abschrift besaß, und welches ihm auch nur mit einem Danke bezahlt wurde.

Später folgten als Compositionen von ihm die ersten Hefte: „Les Antipodes," Variationen in As (Op. 12) und Variationen in C (bei Härtel); außerdem noch ein zweites Clavier-Concert in Es, welches er mit dem entschiedensten Lobe öffentlich vortrug.

In einem der Kreise, in welchem er damals gerne gesehen und sehr beliebt war, lernte er Goethe kennen, auf den Böhner, in Folge seines schönen musikalischen Vortrags, den besten Eindruck machte. Im Jahre 1810 wollte er mit vielen Schulfreunden zu seiner weiteren Ausbildung

noch Wien gehen, obwohl er durch seine Unwissenheit — er hatte auf seinem Paß kein Visum des österreichischen Gesandten — nur bis Linz gelangte, und von hier aus seine Reise über Regensburg wieder zurück machen mußte.

So gelangte er wieder in's Haus seiner Eltern und componirte hier eine Ouvertüre, zu einer projectirten Oper: „Der Dreiherrenstein" und das Pianoforte-Concert in C (Op. 10).

Darauf machte Böhner seine erste größere Kunstreise durch Thüringen, Franken, Baiern und Oesterreich.

Durch Reisegelder von seinem Landesherrn unterstützt, concertirte er zuerst in Suhl, Meiningen, Hildburghausen und Coburg; durch den wahren Musik- und Kunstsinn dieser vaterländischen Städte mit regem Beifall und warmem Interesse begrüßt.

Von hier aus producirte er sich dann in Nürnberg vor einem wenig gefüllten Auditorium, aber mit einem um so größeren Beifall. Hier blieb er fünf Jahre im Hause des Dr. Carl Preus, und führte ein ziemlich sorgenfreies Leben; doch immer noch gegen seinen Zweck, der einzig und allein da hinausging, sich der musikalischen Welt bekannt zu machen.

Hier war es, wo seine größten und gelehrtesten Werke entstanden; unter andern großen Instrumental-Compositionen, vollendete er hier die Musik zu dem Operntexte des Dr. Arnaldi: „Der Dreiherrenstein." Von einer zweiten größeren Reise in die Schweiz über Stuttgart, Carlsruhe, Straßburg, Colmar, Basel, Aarau, Zürich bis Bern und später nach Leipzig, ging er im Jahre 1818 nach Hamburg. Hier lebte er anderthalb Jahre. Empfehlungen aus Frankfurt brachten ihn in das Haus des Herrn Godefroy, der sich seiner in jeder Weise als kunstsinniger Mann annahm. Ferner machte er hier die Bekanntschaft des brasilianischen Gesandten de Careo, bei dem er die gastfreieste Aufnahme fand.

Durch solche Bekanntschaften unterstützt, gab er einige recht gute Concerte, und sah seinen Wunsch — sich auf der Orgel der Michaelis- und Katharinenkirche zu produciren — erfüllt. — Böhner selbst spricht sich in seinem Tagebuche über den gigantischen Bau der Orgeln aus, und taxirt ihren Preis auf 80,000 Thlr.

Von seiner Reise, die er von hier aus nach Oldenburg unternahm, kehrte er wieder nach Hamburg zurück, um sich nach Copenhagen zu begeben. Mit guten Empfehlungen von Herrn Godefroy ausgestattet, traf Böhner über Travemünde im Monat Mai in Copenhagen ein. Hier spielte er durch Kuhlau's würdige Empfehlung auf dem Sommerschlosse, vor der Prinzessin und ihrer Hofdame Selbiensen. Alle Vorschläge, in Copenhagen sich eine dauernde Stellung zu suchen, wurden von Böhner's Seite nicht angenommen. Was einige Leute*) über dort vorgefallene Scenen berichtet, die in der Nichtannahme dieser Vorschläge ihren Ursprung haben sollten, erklärt Böhner selbst als lügenhaft und erbärmlich. — Nachdem er sich in mehreren Concerten hatte hören lassen und vielen Beifall geerntet hatte, reiste er von Copenhagen ab, über Rostock nach Doberan, wo er die interessante Bekanntschaft der Catalani machte. Von Doberan ging er die Nacht darauf zu Fuß nach Hamburg und gerieth bei einem Walde in einen Sumpf, aus dem er sich nach zur Noth retten konnte. Ebenso ging er Tag und Nacht bis Hannover, Osterode, bis daß er am Abende des vierten Tages in Gotha anlangte. Seine Reise-Effecten gab er auf die Post, um sich dieselben nachschicken zu lassen; Böhner hat sie nie wiedergesehen. — Aus dieser Periode seines Lebens bemerkt Böhner selbst: „Ich bemerke zuerst, daß ich 14 Jahre selbständig hier auf dem Lande, ziemlich beschränkt und dürftig habe leben müssen, um jede größere Gefahr für meine Existenz zu meiden. Ich entbehrte alle geistigen und körperlichen Genüsse des Lebens, ertrug Hunger und Kälte in elenden Quartieren der Armen. Die Stadt ist mir zu theuer und bietet mir kein Verdienst dar." Diese Periode fällt in die Jahre von 1821—1834.

Er durchzog den Thüringerwald, besuchte viel den hohen Inselberg, Neudietendorf (eine Herrnhuter-Colonie im Drei-Gleichenthal) und jährlich das romantische Bad Liebenstein. Von seiner Aufnahme in Meiningen, wohin er jedes Jahr kam, ist Böhner des Lobes voll. Von hier datirt sich auch seine Bekanntschaft mit dem Capellmeister Grund, in dem er, wie er sich selbst ausspricht, einen sehr gebildeten Künstler und Menschen kennen gelernt habe. Die Zahl öffentlich gegebener Concerte in zehn Jahren betrug dreißig, mit ungefähr 6—800 Thlr., das Privatspiel Böhner's bei fürstlichen Personen brachte ihm 3—400 Thlr., die im Druck erschienenen Werke (40 an der Zahl) gaben eine Einnahme von 600 Thlr., Musikalien-Verkauf 300 Thlr. und Dedicationen gar nichts. So erzielte er in zehn Jahren eine Einnahme von 2000 Thlr., während ein Paganini an einem Concert-Abend so viel und wohl noch mehr bei weniger Anstrengung einnahm. Die immerwährenden Leiden und Entbehrungen des Lebens mögen wohl zu Böhner's geistiger Zerrüttung in den letzten Lebensjahren die Hauptursachen sein. Viele sonderliche Thatsachen von Böhner in seiner letzten Leidensperiode findet man im Thüring'schen Volkskalender von 1861 von Müller von der Werra aufgezeichnet. Derselbe erzählt uns, daß bei Böhner's Leichenbegängniß (im Jahre 1859 in Töttelstädt, woselbst er im Hirtenhause starb) sich ein weißes Taubenpaar soll auf sein Grab niedergelassen haben.

Deutschland hat in ihm einen tüchtigen Musiker zu betrauern, dem man von allen seinen vielen Compositionen**) nur noch das allgemein beliebte Thüringer Volkslied nachsingt; aber dabei sich leider zu wenig des Schöpfers dieses Liedes erinnert, dem man nicht einmal das Recht gab, auf diese Composition seinen Namen zu setzen.

Bis hierher ist Böhner noch zu unbekannt für Deutschland geblieben, wenn er nicht bald unter dem deutschen Volk neu und zum bleibenden Andenken auferstehen wird. Ein von Böhner versetzter Koffer ist vom Dr. Storch eingelöst worden und es ist für diesen menschenfreundlichen Mann ein wahrer Schatz von nachgelassenen Musikalien darin gefunden worden.

Die fast vollendete Oper: „Der Dreiherrenstein" hat Dr. Storch einem talent- und geistvollen Musiker Ernst Latenhusen zur Restauration übergeben; Dr. Storch selbst und der junge Schriftsteller G. de Grahl werden gemeinschaftlich den Text zur völligen Umarbeitung unter die Feder nehmen, um demselben eine vortheilhaftere Gestaltung zu geben. Hoffen wir, daß durch diese thätige Unterstützung, die dem Werke eines todten tüchtigen Musikers geschieht, die baldige Aufführung der Oper uns gesichert ist, und daß sie, nach ihrer classischen Musik, auch die würdige Aufnahme beim deutschen Publikum finde **).

## Nachrichten.

Die Salzburger Zeitung meldet: „Mittwoch den 28. wurde in der hiesigen Domkirche zum ersten Male Mozarts Vesper in C-dur (comp. in Salzburg anno 1780, nach R. von Köchel's-Catalog Op. 339) aufgeführt. Die Partitur befand sich in Mozarts Nachlaß im Mozarteum und wurde von dem thätigen Director desselben, Herrn H. Schläger, nach deren Entdeckung alsbald zur Aufführung vorbereitet. Das Werk gehört unstreitig zu den bedeutendsten Compositionen des Meisters; die Nummern „Beatus vir", „magnificat", vor allem aber die grandiöse Fuge „Laudate pueri" sind wahre Geistesperlen dieses großen Genius. Man staunt, daß dieses Werk nach mehr als achtzigjähriger Existenz noch immer nicht durch den Druck vervielfältigt ist. Bruchstücke desselben finden sich hie und da in Klöstern, und das „Laudate Dominum" ist bei

*) Witt von Dörring war es namentlich, der in Böhner's schneller Abreise von Copenhagen einen verdächtigen Grund finden wollte. Er beschuldigte ihn öffentlich eines intimen Verhältnisses mit einer sehr hochstehenden Dame.

*) Die verlegten Compositionen sind: Unter andern, Tänze für Pianoforte (ohne Opuszahl) 12 Hefte, Variationen (ohne Opuszahl), 2 große Ouverturen und eine Serenade, eine große Phantasie für Fagott und Orchester, eine Phantasie und Variationen für die Clarinette, eine Sonate in Es, ein Capricio in A-dur, zwei Motetten zu vier Singstimmen und eine Sammlung Präludien und Fugen für die Orgel, (bei Kastelring — sonst sämmtliche andern bei Gombart in Augsburg.)

**) So eben beim Abschluß des Blattes kommt uns ein Brief aus Hamburg zu, worin u. A. gesagt wird: „Ich sah vor Kurzem eine Concertouverture von L. Böhner, in vierhändigem Clavierauszug von Latenhusen, welche der Ausbund von aller Langweiligkeit gewesen, die mir je vorgekommen." Gerade so ging es uns mit einer Cantate, die vor einiger Zeit bei Ziert in Gotha erschien.
D. Red.

Diabelli in Wien erschienen. Während man bei Beethoven bereits zu einer Gesammtausgabe seiner Werke schreitet, schlummern Mozart'sche Geistesblüthen hehrster Schönheit noch unbekannt und bestäubt in Archiven, wie dieses Werk und ein unlängst hier vorgeführtes Violinconcert bewiesen."

Die unter der Leitung St. Bennett's stehende Bach-Society in London hat kürzlich des Meisters Johannespassion zur Aufführung gebracht.

Nach einer ausführlichen Mittheilung in den „Recensionen" bestehen in Mähren Musikvereine in folgenden Städten: In Brünn seit 1862 in Olmütz seit 1852, in Iglau seit 1819, in Proßnitz seit 1856 in Znaim seit 1861. Die Geschichte sowie die Resultate derselben bieten bis jetzt wenig erfreuliche Resultate. Am meisten wirkliches Musikleben scheint Proßnitz entfaltet zu haben; es wurden daselbst bisher 37 Concerte veranstaltet und gelangten ein Oratorium und die meisten Symphonien von Beethoven zur Aufführung. Der Verein besitzt ein Vermögen von 300 fl! —

Jenny Lind-Goldschmidt veranstaltet in Exeter-Hall drei Oratorien-Aufführungen (Messias, Schöpfung und Elias) zu wohlthätigen Zwecken; die Leitung hat Hr. Goldschmidt übernommen.

Die musikalischen und operistischen Ereignisse dieser Saison in Coburg waren: B-dur Symphonie von R. Schumann, Arie und Cavatine aus Paulus von Mendelssohn, Frühlingsbotschaft, Concertstück von Gade, Entführung aus dem Serail von Mozart, Faust von Gounod, Weiße Dame von Boieldieu. Man berichtet uns darüber: „Daß diese Aufführungen sehr gut ausfielen, war das Verdienst des im Einstudieren so gewandten Capellmeisters Herrn Lampert, und was die Inscenirung der Opern betrifft, des tüchtigen Regisseurs Herrn Kawaczinsky, der ein Mann von gründlichen Theaterkenntnissen ist. Die Weiße Dame wurde unter der Direktion des Herrn Concertmeister Krämer gegeben, der die lobenswerthen Eigenschaften besitzt, auf strenges Tempo, aber auch wohlnuancirten Vortrag und angemessene zarte Begleitung zu halten und bei feurigen Finalen nicht zu jagen."

In Aachen und Cöln ist ein Manuskriptwerk: „Canonische Suite für Streichinstrumente von J. O. Grimm zu Gehör gebracht worden, welches ebensosehr gelehrte Musiker, wie das größere Publikum zu interessiren geeignet sein soll. Nachdem, was von Grimm bereits edirt ist, scheint dies ganz glaubwürdig, und es steht zu hoffen, daß sich bald ein Verleger finden werde, der dieses Opus in die Oeffentlichkeit bringt, um so mehr als bei dem vermehrten Musikleben in größeren Städten bereits ein Mangel an guten Novitäten sich fühlbar macht.

Die Niederrh. M. Ztg bringt nähere Mittheilung über den Inhalt der Proske'schen Bibliothek von Dr. Mettenleiter in Regensburg.

Der von einigen Musikblättern so sehr gerühmte Componist Hans Seeling ist in Prag gestorben.

Das „Chronologisch-thematische Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozarts von L. Ritter von Köchel enthält u. A. auch genaue Angaben der verloren gegangenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen des Meisters.

Aus der Umgegend von Wiener-Neustadt wird uns gemeldet: Pöllerschüsse, Fahnen und Waffen und klingendes Spiel, festlich geschmückte Menschen, die zu Fuß und zu Wagen aus der Ebene und von den Bergen her ziehen und das schlichte Dorf am Eingang des Gebirges mit dort nie gesehenem Gepränge erfüllen — gilt es ein großes politisches oder kirchliches Fest zu feiern, wurde es von den Großen des Landes, von der hohen Obrigkeit angeordnet? — Nein sie kommen Alle herbei, geleitet von dem Gedanken eine Pflicht der Dankbarkeit gegen einen einfachen Bürger abzutragen, der freilich auch ein großer Sangesfürst war, — und folgend dem Rufe einer anspruchslosen Vereinigung von Bürgern, die in ländlicher Abgeschiedenheit mit frommem Ernst der Kunst zwar schlichte aber nicht unwürdige Altäre zu errichten wußten. Ja, einfach aber herzlich und wahrhaft erhebend feierte Wöllersdorf das Andenken seines Sohnes, des am 14. April 1807 hier gebornen Staudigl. Die Neustädter Liedertafel hatte den schönen Gedanken an dem Geburtshause des Sängers einen Gedenkstein zu errichten und veranstaltete bei Enthüllung desselben (am 1. Juni d. J.) ein Fest, das sie im Vereine mit den benachbarten Liedertafeln von Baden, Gumpoldskirchen, Himberg, Ebenfurth, Neunkirchen, Pottendorf und Gloggnitz (im Ganzen gegen 250 Sänger) und mit den Turnern und der Bürgerwehr von Neustadt abhielt. Im Freien stand ein schön geschmückter Altar, umgeben von der harrenden Menge. Mit sinniger, gedankenvoller Rede eröffnete der Priester Dr. Adam aus Neustadt die Feier und führte die ehrfurchtsvoll lauschenden Hörer in die weihevollste Stimmung hinein. Die Worte des Psalmisten „Singet dem Herrn ein neues Lied, preiset ihn mit lautem Gesange" nahm der würdige Redner zum Texte und entwickelte klar und schön die Bedeutung der Kunst und des Gesanges als eine Gabe Gottes und des Sängers als eines Gottbegeisterten. Ein Hochamt folgte, dessen musikalischer Theil (die Messe von Hans Schläger) die Neustädter mit anerkennenswerther Präcision ausführten. Als das jubelnde Wort „Hosanna in excelsis" erklang und alle Herzen höher schlugen in dem Weihegefühl des Gottgedankens, da wirbelte eine Lerche singend empor als wollte sie auf ihren raschen Schwingen die demuthsvolle Freude der Menschen in den unendlichen Himmel hineintragen. — Der festliche Zug begab sich sodann zu dem Geburtshause Staudigl's, und nach dem von der Gesammtheit der anwesenden Vereine kräftig gesungenen Chor „Liedesfreiheit" von Marschner und einer kurzen, warmen Ansprache, die eine Skizze des Lebens und Wirkens des Gefeierten enthielt, wurde die Gedenktafel enthüllt. Eine Festcantate (componirt von dem Chorregenten Leop. Plaimschauer in Neustadt, einem Jugendfreund Staudigl's, nach einem Gedichte von der Frau des Componisten) machte den würdigen Schluß.

Nicht die anwesenden Verwandten des Dahingegangenen allein waren tief ergriffen, wir alle fühlten uns mit verwandt, uns allen hatte er angehört, uns allen ist er entrissen und Thränen perlten in manchem Aug. dem Sänger zum schönen Zeichen, daß er die ergreifenden Töne, in denen er uns einst von der „Erinnerung" sang, nicht umsonst gesungen!

Hoher Sänger, der du mit dem eigenen Herzblut die Rosen so purpurroth färbtest, daraus du den Kranz der Lieder flochtest, an denen wir uns entzückten, jene Rosen, die so wunderbar dufteten, daß ihr Duft dich selbst betäuben mußte und du herabsankst in eine Nacht, finsterer als die des Grabes, die dich endlich mitleidig aufnahm, du verdienst die Strahlenkrone des Ruhmes, womit dein verklärtes Angesicht unvergänglich geschmückt ist — mögen deine Lieder verhallt sein, du hast in unseren Herzen eine Saite berührt, die der Gedanke schon an deinen Namen immer wieder auf's Neue zu den alten schönen Tönen erklingen macht, und wir werden Kindern und Enkeln erzählen von deinen großen Liederthaten und der Lorbeer wird immer grünen, der kein anderes Leben gekostet hat, als — dein eigenes. *).

## Berichtigungen.

In Betreff der von uns jüngst angezeigten Musikwerke von A. Reißmann wird uns mitgetheilt, daß die „Chorgesangschule" bereits vor etwa 12 Jahren erschienen, also keine Novität ist, wie wir irriger Weise angenommen hatten; ferner sollen die mitgetheilten Notenbeispiele, sofern sie Falsches gegen die natürliche Deklamation und Stimmführung enthalten, auf nachweisbaren Druckfehlern in der Partitur beruhen.

Zur Berichtigung einer Bemerkung in der N. Z. f. M. (Nr. 21. Art. Wien. I) diene, daß der Grädner'sche Chor (Waldeszauber) keineswegs „neu" sondern einem längst gestochenen Hefte (op. 19. Berl. Böie in Altona, jetzt Schuberth und Comp. in Leipzig) entlehnt worden, und daß der Componist selbst gegen die erstmalige Vorführung eines solchen einzelnen und zwar kurzen Chores (statt etwa eines von ihm gewünschten Lieder-Cyclus) als Debut — eben so energisch als vergebens protestirt hat.

## Briefkasten der Redaktion.

Rieter-Biedermann in Leipzig. In unserer Zeitung sind bezahlte Inserate nicht üblich, weil sie dadurch dem Stempel unterliegen würde. Senden Sie uns gefälligst ein Recensions-Exemplar. —

*) Ich kann nicht umhin noch die befremdende Thatsache zu erzählen, daß bei dem Feste gerade Diejenigen fehlten, welche dem Künstler zur größten Pietät verpflichtet sind, die Künstler und Kunstfreunde Wien's, jener Stadt, wo seines Lebens und Wirkens Schauplatz war, und wo sein Andenken doch am lebendigsten sein muß. Wo waren sie, wo waren insbesondere die Collegen des Sängers, die ja selbst mitgeehrt wurden in dem Feste, das man beging? Durften sie sich vor den schlichten Bürgern und Landleuten in den Zeichen der Pietät beschämen lassen? — Nicht einer war erschienen. — War das Fest nicht genug bekannt gemacht worden? waren plötzliche und unvorhergesehene Hindernisse ihres Erscheinens eingetreten? Ich weiß es nicht. Aber die Verwunderung war eine allgemeine, und das Räthsel wurde nicht gelöst. (Allerdings wußte man in Wien wenig davon, wir selbst wenigstens nichts, obwohl wir in der Nähe von Wöllersdorf Abonnenten und sogar einen Mitarbeiter besitzen; Niemand meldete uns eine Sylbe! D. Red.)

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 25. Wien, 21. Juni 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147, Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Das 39. niederrheinische Musikfest *).

N. Kaum sind die letzten Töne des 39. Musikfestes verhallt und schon soll der Referent die Feder spitzen um den Bericht darüber der wartenden Musikzeitung so bald als möglich zuzustellen. Da gilt es freilich ein kräftiges Zusammenraffen. Mag der Wille auch noch so gut sein, man hat eben fünf volle Tage lang nur genossen, mit aller Energie, deren Geist, Gemüth und Ohr fähig sind, fünf Tage lang Musik genossen. Und was dies heißen will weiß Jeder, der sich in demselben Falle befunden hat. Mag Genuß und mag die reizbare Empfänglichkeit der Seele sich auch mit jedem Tage steigern, — einmal spielen die Nerven in unserer Zeit eine gar bedeutende Rolle im menschlichen Organismus, und außerdem macht gerade musikalischer Kunstgenuß untauglich zum Arbeiten, vornehmlich zum nüchternen Referate über den empfangenen, so ausgedehnten Genuß selbst. Aufregung ist genug in der Seele vorhanden; steigerte doch bei einigen das ganze Fest in allen Proben und Aufführungen durchkostenden Energischen sich diese Aufregung bisweilen zu einem gelinden Delirium. In Ohr und Seele summen und klingen unendliche Melodien (freilich nicht die unendliche Melodie, welche Richard Wagner dem Walde abgelauscht und — der verwegene Sterbliche — in Töne gebannt hat). Aus spätem Schlafe schreckt nach kurzem Schlummer der unruhige Schläfer auf und in die Ohren gellt ihm ein jauchzendes Osanna oder ein Recitativ von 14 Bässen und 20 Cellos, wie es dringlich und immer dringlicher dem Jubelchor der Freude entgegenstrebt. Und wenn man auch die Ruhe des Geistes wiedergefunden hat, so läßt sich doch Demjenigen, der solch ein musikalisches Fest niemals durchgekostet, durch die berichtende Feder kaum eine irgendwie der Realität entsprechende Vorstellung von den verflossenen Festtagen geben. Die glänzendsten Saisonconcerte selbst in größeren Städten vermögen doch nur eine dürftige Analogie zu unsern Festconcerten zu bieten.

Gälte es eine Aufführung musikalischer Novitäten zu schildern, so könnte man mit der Partitur in der Hand die strenge Pflicht des Recensenten üben. Aber was wir gehört, das sind ja mit einzelnen Ausnahmen lauter wohlbekannte Meisterwerke, deren Kenntniß jedem unserer Leser zu seinem theuersten und werthesten geistigen Eigenthum gehört, das sind Händel und Bach, Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, das sind Werke, auf die der Deutsche mit Recht niemals ohne triumphirenden Stolz, niemals ohne das Bewußtsein seiner unbedingten Ueberlegenheit auf dem Gebiete der Tonkunst zu blicken pflegt. Läßt sich solch ein Musikfest doch auch nur aus deutschem Musikstoffe zusammengesetzt als möglich denken. Würden doch selbst die verzweifeltsten Verehrer italienischer oder französischer Musik auf solchem vieltägigen Musikfest durch Langweile des Geistes, durch Ermüdung des Ohres an ihren Götzen irre gemacht werden, falls sie es einmal versuchen wollten, sich erst in einer Reihe concertmäßiger Hauptproben und dann in dreitägigen Aufführungen an ihren Verdi, Meyerbeer oder vielleicht an dem neuen Heros des musikalischen Tageschwindels und der unverschämten Reclame, à Herrn Gounod zu begeistern.

Solch ein Musikfest, es ist eine ganz eigenthümliche Art von festlicher Vereinigung! Wissenschaftliche, künstlerische Vereinigungen sind heute an der Tagesordnung und sind gewiß ein recht erfreuliches Zeichen der Zeit. Sie bringen alle die verschiedenen Geister deutscher Nation in persönliche Berührung mit einander, sie helfen provincielle Sonderstellungen endlich überwinden, provincielle Vorurtheile ausgleichen; aber beim Musikfeste tritt noch der gemeinsame, von allen getheilte Genuß hinzu, der diese Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden ganz besonders belebt. Von allen Seiten treffen sie zusammen, und in den Hauptproben, unter dem Brausen der neunten Symphonie, der H-moll-Messe begegnen sich liebe, lange Zeit getrennte Menschen wieder. Für die am Schluß des Festes sich wieder Trennenden knüpft sich an die Erinnerung des Wiedersehens zugleich die Erinnerung an den schönsten Genuß, den sie zusammen in jenen Tagen durchlebt.

Auch die Musikfeste sind in unserer Zeit häufiger geworden. Sogar am Rhein hat sich neben den niederrheinischen Festen noch eine zweite Vereinigung am Oberrhein aufgethan. Aber abgesehen davon, daß das niederrheinische Fest jährlich wiederkehrt, daß die Aufführungen drei Tage umfassen, ist es doch insbesondere die Tradition, welche es vor ähnlichen Vereinigungen voraus hat. Sind doch mit den Erinnerungen an dieses Fest die Namen der ersten Meister aus den letzten 40 Jahren, und darunter die Namen mancher theuren, unvergeßlichen Abgeschiedenen auf das innigste verknüpft. Viel alter und wohlverdienter Ruhm haftet an diesem Feste, für Künstlerohren haben sie einen ganz besonderen Klang diese Worte: niederrheinisches Musikfest. Daß sie ihren Zauber auch in diesem Jahre bewährten, bewies die Anwesenheit so vieler in den letzten Tagen in Cöln versammelter Tonkünstler aus Nord und Süd, Ost und West, aus Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich.

Und des Ruhmes aus vergangenen Jahrzehnten, der Tradition und des Vertrauens der von allen Seiten hinzuströmenden Künstler und Kunstfreunde hat sich denn auch dieses neununddreißigste Musikfest würdig gezeigt. Wir wollen nicht mit früheren Jahren vergleichen, namentlich nicht mit dem letztvergangenen. Referent befindet sich noch so sehr unter dem Eindruck des empfangenen Genusses, daß er leicht in die banale Phrase fallen könnte, es sei noch kein so schönes Musik-

*) Bei der Wichtigkeit, welche die deutschen Musikfeste durch ihre Richtung und ihren Einfluß auf die Massen errungen haben, wird es wohl nicht unstatthaft sein, wenn wir dem Bericht darüber einen Raum und einen Platz anweisen, der in der Regel nur für Abhandlungen bestimmt ist. D. Red.

fest am Rhein gefeiert worden. Und das würde noch mehr als eine thörichte Phrase sein, er würde mit seinem eigenen Urtheil in Conflikt treten, da es ihm schon manchmal in den Tagen nach dem Feste, so 1855, als Jenny Lind in der Schöpfung und der Peri gesungen hatte, oder 1858, als das Credo aus der H-moll-Messe aufgeführt worden, ähnlich wie gegenwärtig zu Muthe war.

Also lassen wir jeden Vergleich und fragen lieber, wem denn diesesmal der erste Preis gebührt, wen nach griechischer Weise der Lorbeerkranz um die Schläfe zieren müßte? — — Und wenn wir nicht einen, wenn wir hundert Kränze auszutheilen hätten, wir würden doch die ganze Wucht auf das Haupt des verehrten Dirigenten Ferdinand Hiller legen. Wir würden sogar der Meinung sein, daß, wie gewaltig auch die Wucht solcher Ruhmestrophäen sein möchte, er dieselben doch lächelnd tragen würde, ebenso lächelnd, wie er die Mühen jener aufregenden Tage ertragen und überwunden hat. War es doch eine Lust ihn auf seinem Dirigentenpulte thronen zu schauen, wie er mit klassischer Ruhe den wogenden Tonmassen gebot, zu hören, wie er in den Hauptproben mit kurzen, allzeit treffenden Bemerkungen ein sicheres Gelingen vorbereitete, in der Aufführung Sänger und Orchester begeisterte und immer ruhig und gelassen blieb. Was Hiller den Kräften seines Chors und Orchesters zumuthen kann, weiß er auf's genaueste. Zu welcher Leistungsfähigkeit sich unter seiner Leitung die musikalischen Kräfte der Stadt Cöln entwickelt haben, davon kann als Beispiel gelten, daß er den letzten Satz der neunten Symphonie nach einmaliger, und zwar nach einer noch dazu übereilten Probe zur glänzendsten Aufführung brachte. Er konnte sich darauf verlassen, daß im entscheidenden Augenblick seine Cölner Sänger die fremden Elemente unwiderstehlich mit sich fortreißen würden. Was wir schon früher gelegentlich bemerkt haben, daß der Cölner Chor besser, musikalischer singt, als irgend ein anderer deutscher, davon hat das dießjährige Fest wieder einmal einen deutlichen Beweis geboten. 715 Mitwirkende waren im Ganzen vereinigt und darunter 569 Choristen, 163 Soprane, 135 Altstimmen, 102 Tenore und 169 Bässe. Von den Solisten wird bei den einzelnen Aufführungen die Rede sein.

Der erste Tag war dem Oratorium Händel's: Salomon gewidmet, aufgeführt nach der Originalpartitur. Im Jahre 1835 ebenfalls am ersten Pfingsttage hatte Felix Mendelssohn eine Aufführung desselben im früheren Gürzenichsaale in Cöln bewerkstelligt. Am Rhein war das Oratorium, überhaupt in Deutschland, wenig bekannt, seitdem nicht wieder gehört worden. Wie uns der Biograph Händel's, Victor Schölcher mitgetheilt, ist Salomon von Händel im 63. Lebensjahre, in der Zeit vom 5. Mai bis zum 19. Juni geschrieben worden und noch in denselben Sommer vom 11. Juli bis zum 24. August 1748 fällt die Arbeit des Oratoriums Susanna, welches Burney ins Jahr 1743 verweist. Die erste Aufführung Salomon's im Covent Garden fand im Jahr 1749 statt und war vom größten Erfolg begleitet. Es kann kein Zweifel darüber obwalten, daß Salomon zu den Händel'schen Oratorien ersten Ranges gehört, sowohl was die Gewalt der Chöre, wie die Feinheit der Arien und Duette anbelangt; Kraft und Lieblichkeit, Fülle und zarte Empfindung sind in glücklichster Harmonie verbunden. Ueber die mächtige Wirkung Händel'scher Chöre ein Wort zu verlieren wäre überflüßige Rede; aber daß die Arien, was individuelle Empfindung, was eigenthümlichen Reiz und Charakter anbetrifft, sich nur mit einzelnen aus dem Messias vergleichen lassen, ist doch bemerkenswerth. Eine Orgel, welche im Concertsaale wie den Cölnern niemals fehlen sollte, war diesmal zum Zwecke des Musikfestes aufgestellt. Schon die ersten Klänge der Ouverture ließen die prachtvolle Tonfülle, welche sich aus dem Zusammenklang der Orgel *) und des Orchesters ergab, bewundern. Alsdann ein gewaltiger Doppelchor: „Mit Harf' und Cymbelklang erhebt Jehova's Macht," mit welchem das Oratorium beginnt, und der die volle Kraft der Stimmen und Instrumente entfaltet. Die folgende Baßarie, „Preise den gütigen Herrn der Welt" wurde von Herrn Hill aus Frankfurt gesungen. Stimme sowohl wie künstlerische Ausbildung Herrn Hill's sind durchaus anerkennenswerth. Für den ersten Abend war seine Partie leider auf diese einzige Arie beschränkt. Es würde zu weit führen, die einzelnen Nummern des Oratoriums zu verfolgen. Berichten wir zuerst, daß sämmtliche Chöre, zum größten Theil Doppelchöre, sich der gelungensten Ausführung, der größten Wirkung auf das entzückte Publikum erfreuten. Es macht in den Chören des Oratorium's Salomon sich eine größere Mannigfaltigkeit der Stimmen, als in den meisten übrigen Oratorien Händel's geltend. Der musikalische Bau der einzelnen Chöre ist natürlich von der allgemeinen Compositionsweise Händel's nicht verschieden. Es sind dieselben Figuren, dieselben Schlüsse, welche wir aus seinen übrigen Meisterwerken kennen, dieselbe plastische Tonmalerei, die, ohne jemals aufzuhören echt musikalisch zu sein und rein musikalisch zu wirken, doch die Händel'sche Behandlungsweise des Textes charakterisirt, und dieselbe von den übrigen großen Meistern, von Bach, Mozart, Beethoven unterscheidet. Ganz richtig bemerkt Herr Professor Gervinus in Heidelberg in seinen jüngsten dithyrambischen Ergüssen, in welchen er Händel als den höchsten und größten Componisten aller Zeiten feiert und mit anmaßender Souveränität die reine Instrumentalmusik (Beethoven natürlich nicht ausgenommen) und alle, welche anderer Meinung zu sein wagen, mit geringschätziger Verachtung maßregelt — ganz richtig bemerkt derselbe Herr Professor Gervinus in Heidelberg, daß es vorzüglich sinnliche Begriffe in den Worten des Textes — der Größe, der Höhe, der verschiedenartigen Naturlaute sind, welche Händel's Wahl der Töne und Figuren bestimmen. Auch daß Händel gewisse Figuren bei gewissen Gelegenheiten, wenn er z. B. den Eindruck des Erhabenen, oder des unheimlichen Schauders hervorbringen will, wiederholt verwendet, also bei allem Reichthum musikalischer Formen einigermaßen nach der Schablone gearbeitet hat, versicherte Herr Professor Gervinus wie es scheint mit vollständiger Naivetät und ohne zu ahnen, daß eine solche Verwendung wiederkehrender musikalischer Formeln nicht gerade als Beweis dafür angeführt werden kann, daß Händel unter den großen und genialen Meistern der deutschen Tonkunst wirklich der genialste und allergrößte ist.

Gerade diese Wiederkehr bestimmter Figuren nun bei bestimmten Veranlassungen des Textes in Verbindung mit jener sinnlichen Tonmalerei, in welcher der Heidelberger Kritiker die höchste Entwicklung der Musik zu erkennen scheint, läßt Händel'sche Oratorien auch auf Unmusikalische eine so bedeutende Wirkung ausüben. Es ist charakteristisch, daß sonst wenig oder gar nicht musikalische Männer, welche im Uebrigen auf einer hohen Stufe geistiger, künstlerischer oder wissenschaftlicher Bildung stehen, von Händel'schen Oratorien tiefer und nachhaltiger ergriffen werden, als von Bach-, Mozart-, Beethoven'scher Vokalmusik. Es hat dies seinen Grund eben darin, daß letztere Meister sich weit weniger von den im Text enthaltenen sinnlichen Vorstellungen, desto mehr aber von der poetischen Empfindung und Stimmung des Textes zum musikalischen Ausdruck anregen lassen, die Gegenstände der tonlichen Malerei weit weniger in der Natur, als in den unendlichen Nuancen der seelischen Stimmung finden. Um letztere musikalische Behandlungsweise eines Textes, um z. B. die höchste Entwicklung musikalischer Lyrik, die Schubert'sche und Schumann'sche Composition des Liedes zu begreifen, bedarf es musikalischer Anlagen und musikalischer Bildung; um die Größe und Erhabenheit eines Händel'schen Oratorium's richtig zu würdigen, bedarf es nur eines im Allgemeinen geweckten Kunstsinnes.

*) Die Orgelstimme ist von Mendelssohn eingerichtet. Die Orgel selbst zählte 21 Stimmen.

Wir wollen, um Mißverständnissen vorzubeugen, nicht unterlassen, uns ausdrücklich dagegen zu verwahren, als ob wir mit diesen Bemerkungen auch nur im Entferntesten die große Bedeutung Händel's, die musikalische Bedeutung seiner Meisterwerke herabsetzen, den Reichthum der Händel'schen Schöpfungskraft irgend verkleinern wollten. Unsere Absicht war es nur bei Gelegenheit der Cölner Händelaufführung einen weiteren Leserkreis auf die jüngsten Auslassungen des Herrn Professor Gervinus in der Cölnischen Zeitung Nr. 153 und 154 aufmerksam zu machen. Vielleicht, daß sich der Eine oder der Andere veranlaßt findet, zur Feder zu greifen, und den unmusikalischen Standpunkt, von welchem aus Professor Gervinus über Inhalt und Wesen der Tonkunst urtheilt, schärfer zu beleuchten. Wir wünschen Jedem das Seine zu geben, und zwar nicht nur Herrn Gervinus seine Verdienste zu lassen, sondern vornehmlich jeden Meister der Kunst in seiner Eigenthümlichkeit und Größe, unbeschadet der Größe und Eigenthümlichkeit eines Andern anzuerkennen. Wir wollen nicht, weil wir Händel so sehr verehren, deßhalb in seinen Werken auch die höchste Entwicklung der Tonkunst erreicht halten, Mozart durch ihn überflüßig gemacht glauben. Wir wollen nicht, weil wir Händel als den ersten und nicht wieder erreichten Meister des Oratorienstyls, dieser Verbindung von Text und Musik feiern, welcher im Oratorium ihre Stelle findet, deßhalb mit Geringschätzung von der reinen Instrumentalmusik gesprochen wissen; mag immerhin Professor Gervinus in derselben nichts anders entdecken, als dunkle unbestimmte Genüsse behaglicher Nervenreize — Apotheose der Gedankenlosigkeit! Weil Händel für Gervinus der erste Meister der Töne für alle Zeiten ist, darum muß dasselbe doch nicht für Alle der Fall sein. Oder ist Herr Professor Gervinus nicht nur ein einzelner Mensch, sondern die Repräsentation der Menschheit überhaupt? *)

Und nun zurück von dieser Abschweifung zu unserem herrlichen Oratorium Salomon, wie es in prächtiger Ausstattung, in gelungener Ausführung die Hörer entzückt und erschüttert, wie die naive Tonmalerei Händel's, wie seine festen, abgerundeten Formen, auch wenn man weder diese noch jene als den Höhepunkt musikalischer Ausdrucksweise betrachtet, niemals ihre Wirkung verfehlen. Das ist das Große, schon von Beethoven Bemerkte bei Händel, daß er mit den einfachsten Mitteln stets die größten Wirkungen erzielt. Welchem einzelnen jener Chöre im Salomon wir den Preis zuerkennen sollten, es ließe sich schwer sagen, so ergreifend und musikalisch entzückend wirken sie jeder in seiner Weise. Die mächtigste Stimmentfaltung macht sich neben dem Eingangschor wohl in dem „Lobt den Herrn jung und alt" Nr. 47 des Clavierauszugs geltend. Auf das Publikum wirkte der letzte Chor des ersten Theils, der sogenannte Nachtigallenchor Nr. 18 mit seiner süßen, zu seligen Träumen einwiegenden Melodie am anregendsten. Entzückend ist die Klangwirkung in der Instrumentaleinleitung desselben, welche das Eingreifen der Orgelstimme hervorbringt. Besonders machen wir auf die Chöre des Wechselgesanges im dritten Theil aufmerksam. Der Componist stellt sich hier die Aufgabe, die verschiedenen Stimmungen der Seele, welche Musik zur Darstellung bringen kann, in einer Reihenfolge vorzuführen. Gleichsam als ein Zwischenspiel im Oratorium läßt Salomon vor der Königin von Saba seine Kapelle sich in mannigfaltigen Weisen versuchen. Erst in sanfter Melodie voll mildem Wohlklang, dann in mächtigem Schlachtgesang, darauf im Wehklagen über unglückliche Liebe, zuletzt in einem herrlich gearbeiteten Chor, der sich die Beschwichtigung der stürmisch aufbrausenden Leidenschaft zur Aufgabe stellt, und die Aufgabe auf das Vollkommenste löst. Die Motive der einzelnen Chorsätze werden durch Sologesang Salomon's angegeben. Als Meisterstück harmonischer Modulation kann jener Chorsatz, welcher der Liebe Leid besingt und Chor Nr. 4 des Cl.-Auszugs, wegen seiner wunderbar wirkenden enharmonischen Verwechslungen betrachtet werden. Noch müssen wir auf den schon obenerwähnten Chor Nr. 47 wegen seines prächtigen Cantus firmus aufmerksam machen.

Was nun die Solopartieen betrifft, so ist es schwer zu entscheiden, ob der Altistin Frl. Schreck aus Bonn (Salomon), oder dem Tenoristen Herrn Schneider aus Wiesbaden (Zadok) der Preis gebührt. Beide sangen Händel in wahrhaft klassischer, in so gediegener Weise, mit so glücklichem Stimmmaterial, mit so klarem, gehaltenen und gehaltvollen Vortrag, wie Händel gesungen werden muß. Rein und keusch sind Begriffe, die auch auf die Kunst, auch auf die Art des musikalischen Vortrags anzuwenden sind. Wir glauben Herrn Schneider und Frl. Schreck keine größere Ehre erweisen zu können, als wenn wir diese Worte zur Charakteristik ihrer Auffassung und ihres Vortrags gebrauchen. Ursprünglich war Herr Schnorr von Carolsfeld für das Musikfest gewonnen worden; Unwohlsein verhinderte ihn sein Versprechen zu halten. Händel's Salomon hat nichts dadurch eingebüßt, daß an seiner Stelle Herr Schneider eintrat. In Fräulein Schreck dürfen wir sowohl was die Fülle der Stimme, als was die edle Auffassung des Oratorienstyls betrifft, eine der ersten Altistinnen Deutschlands feiern. Nicht das gleiche Lob wie Frl. Schreck und Herrn Schneider können wir der Sopranistin Frau Dustmann aus Wien ertheilen. Diese Sängerin, im Besitz eines schönen und bedeutenden Stimmmaterial's, dazu echt musikalisch, entzückte freilich das größere Publikum in erstaunlicher Weise, gewann sich wiederholten, rauschenden Beifall. Die Kenner Händel's, die ernsteren Freunde der Kunst indessen fühlten sich durch die unstete, anspruchsvolle Manier, in welcher Frau Dustmann Händel sang, durch das unabläßige Vibriren und Tremuliren, in welchem sie ihre Stimme sich ergehen ließ, verletzt und besonders peinlich in jenen reizenden Duetten (Alt und Sopran) berührt, in welchen Frau Dustmann neben Frl. Schreck wirkte. Bei Verdi, Meyerbeer und Gounod mag ein derartiger Vortrag, wie Frau Dustmann ihn bei Händel sich gestattete, wohl angebracht sein. Es ist zur Täuschung des Publikums in der großen Oper französischen Styl's manches nothwendig, — so auch, daß die Stimme der Sängerin den Ausdruck einer Empfindung affektirt, welche in der Musik selbst thatsächlich nicht vorhanden ist. Aber bei Händel möge man uns mit solchem kokett-ausdrucksvollen Singen verschonen. Daß Frau Dustmann nicht etwa als Bühnensängerin ihre Stimme in dem Umfange verdorben hat, daß sie nicht anders als in dieser Weise singen könnte, daß es also nach freier Wahl geschieht, wenn sie Händel's Arien verdirbt, dies bewies sie am dritten Tag in Hiller's Gesangstück, für dessen Vortrag sie der Componist wohl mit einem freundlichen Wink bedacht haben mochte. Auch schon im dritten Theil des Salomon, als Königin von Saba sang sie mit größerer Ruhe, würdigerem Ausdruck und zuweilen beinahe völlig zu unserer Befriedigung.

Sämmtliche Arien des Oratoriums „Salomon" an einem Abend vorzuführen, möchte unrathsam gewesen sein. Doch müssen wir auf das lebhafteste bedauern, daß die Auslassungen zwei Nummern getroffen haben, welche von den Kennern Händel's schmerzlich vermißt wurden. Einmal meinen wir die Auslassung der Altarie (Salomon) in G-moll. Nr. 21 des Clavierauszugs „ob die Sonn' auf Berg und Thal" — dieselbe gehört zu den schönsten und klangvollsten und namentlich stimmungsreichsten Arien, welche Händel überhaupt geschrieben hat. Aber doch noch peinlicher berührte uns der Ausfall der Arie der falschen Mutter bei dem Streit um den Besitz des Kindes, Nr. 25 des Clavierauszugs, interessant durch ihre rhythmische Bewegung und für den Zusammenhang der dramatischen Handlung, als Gegensatz zu der folgenden Arie der echten Mutter unerläßlich. Wie würde Händel über die Aus-

*) Herr Professor Gervinus wird schon wissen, weßhalb wir hier eine Anmerkung machen. Diejenigen, welche es nicht wissen sollten, verweisen wir auf den Nekrolog Schlosser's von Gervinus (letzte Seite).

lassung dieser Arie gewüthet haben! Wendete er doch so viele Sorgfalt zur musikalischen Charakterisirung der beiden Mütter auf. Eingeschoben aus der Originalpartitur wurde indessen eine Sopranarie im letzten Theil, welche sich im Clavierauszuge nicht befindet.

(Schluß folgt.)

## Robert Schumann

und seine Cantate:

## „Die Pilgerfahrt der Rose."

(Schluß).

Aehnlich verhält es sich mit Nr. 5, wo die weitere beschreibende Erzählung des Tenor durch ein langsames Psalmodiren geradezu langweilig wirkt. Uncharakteristisch und unlogisch sind folgende Textzeilen, wie hier durch Gedankenstriche, so in der Partitur durch Pausen getrennt: „Und wie ein Blitz — verschwunden sind — der Elfen lust'ge Schaaren, — nur auf der Wies' ein Silberstreif — verräth noch wo sie waren." Während nun diese Erzählung, in langsamen Noten deklamirt, eine übermäßige Breite erhält, ist das Erwachen Röschen's als Mädchen wieder zu unwichtig und unselbständig behandelt. Es ist als jagte den Componisten hier ein Dämon über die Stellen hinweg, wo er seine Mittel entfalten sollte und hielte ihn dort fest, wo nichts Rechtes zu machen ist. Denn kaum hat Röschen die nöthigsten Worte mehr gesprochen als gesungen, so hebt der Tenor seine Erzählung wieder an; nach wenig Takten steht Röschen schon vor der „unbarmherzigen Frau." Die hier anhebende Melodie ist so rührend zart, daß man nicht begreift, wie der Musiker sich selbst so sehr im Wege stehen konnte, dieselbe nicht zur Reife und völligen Entfaltung kommen zu lassen. Unseres Erachtens mußte das erst geschehen, ehe die unbarmherzige Frau mit der abweisenden Antwort herausplumpt, welche allerdings ganz vortrefflich wiedergegeben ist. Abermals (Nr. 7) fällt der Componist in seinen breiten empfindsamen Erzählungston und führt uns zum Todtengräber. Unbegreiflich bleibt, daß Schumann nicht das Unnatürliche folgender Betonung erkannte, die so klingt, als hieße es: „Er gräbt den Spaten."




Dieser Satz mußte doch wirklich anders, etwa so rhythmisirt werden:




wobei die malende Begleitung immerhin ihre gegenwärtige Form behalten konnte. Beiläufig bemerkt wird die Empfindsamkeit des Gedichts von hier ab immer bedrohlicher. Wir müssen zuerst den Leichenzug von des Müllers Töchterlein, die „am gebrochenen Herzen" starb, und alle Einzelnheiten eines Begräbnisses mitmachen, dann werden wir mit Röschen in des Todtengräbers Wohnung geführt und müssen an desselben Schmerz um seine hingegangene Gattin theilnehmen, der doch in keiner Weise zur Sache gehört; endlich verabschiedet sich Röschen von dem übersentimentalen Todtengräber und begiebt sich zur Ruhe, aber nicht ohne an den „Herrn dort im Sternenland" ein Gebet zu richten (Nr. 10), worauf die Schwesterlein Elfen sie in Schlaf singen. Wir sind gewiß kein Feind solch' zarter Poesie, allein das Uebermaß derselben schwächt und ermattet den Geist, der sich endlich nach Frische und Freiheit sehnt. — Was das Musikalische betrifft, so choquirt uns in der Todtengräberscene (As-dur-Satz) die Nonchalance mit der die verschiedenen Personen nacheinander singend auftreten. Dadurch, daß die Musik dabei melodramatisch fortgeht und die Aktion des Grabens malt, treten die Personen ganz in den Hintergrund oder werden Staffage des Bildes, statt Hauptsache zu sein. Weit besser wäre es wohl gewesen, wenn der Dichter dem Todtengräber ein Lied zu singen gegeben hätte, worin die nöthigen Aufklärungen in Form von Parenthesen enthalten sein und vom Componisten mehr parlando behandelt werden konnten. Außerdem wirkt eine gewisse Monotonie der Modulation (der Satz kommt immer wieder nach As zurück) nicht günstig. Der folgende Gradgesang für Chor (Nr. 8) hat unbedenklich eine schöne Haltung und interessante Züge, wie z. B. die Unisonogänge und die Doppelterzen Seite 36 und 37, nur können wir uns auch hier mit der mehr psalmodirenden Haltung der Solostimme nicht befreunden. Weiterhin ist es sehr schade, daß die B-dur-Melodie „Es glänzet aus tief blauem Himmel", deren frische Anmuth gerade hier so wohl thut, nicht weiter ausgebaut worden ist. Es konnte bis zu den Worten „die Pilgerin hebt sich jetzt empor" aus dem vorhandenen Text durch Abwechslung von Gesang und instrumentaler Begleitung immerhin ein selbständiges Stück geschaffen werden, das in sich abgerundet ein Bild der hereinbrechenden Nacht ausführte. Durch das Fortspinnen der Motive über die Reden verschiedener Personen hinweg wird diese Einheit trotz gleichartiger Elemente der Melodik und Begleitung nicht erreicht. Auch in dem „Gebet" konnte unbeschadet des hübschen Effekts, der das Einschlummern bezeichnet, durch eine mindestens andeutungsweise Rückkehr zur Hauptmelodie eine abgeschlossenere Form herbeigeführt werden. Wir begreifen, daß Schumann der Kleinheit seines Gegenstandes halber nirgend in die Breite gehen wollte, aber die Musik hat hierin ihre eigenen Gesetze, die ohne Nachtheil für die Wirkung nicht außer Acht gesetzt werden dürfen, um so weniger als in der kleinsten Form etwas Ganzes gegeben werden kann.

Nach alledem hat es uns durchaus nicht Wunder genommen, daß der Eindruck dieses ersten Theils, trotz des überaus hübschen und lebendigen Schlußchors der Elfen bei der jüngsten wiederholten Aufführung durch die „Wiener Singakademie" ein recht flauer war. Verschiedene Kritiker haben dadurch, daß sie die Schuld den Ausführenden beimaßen, nur einen Beweis dafür geliefert, daß sie entweder eine passende Gelegenheit gefunden zu haben glaubten, um einer gewissen Antipathie gegen das Institut freien Lauf zu lassen, oder daß sie vor dem Namen Schumann eine zu abgöttische Verehrung hegen, um die Hauptgebrechen im Werke selbst aufzusuchen.

Der zweite Theil enthält im Text weniger verschiedene Scenen, daher die Musik sich auch selbständiger entfalten konnte. Zwar ist natürlich auch hier die lyrisch beschreibende Erzählung beibehalten, doch wirkt sie weniger nachtheilig, erstens weil eine größere Anzahl ausgeführter und abgerundeter Musikstücke das musikalische Verlangen des Hörers befriedigt, zweitens weil dieser Erzählung an sich weniger ist, drittens weil eine Veränderung in der Disposition vorgeht, welche als Abwechselung wohlthätig wirkt. Während nämlich im ersten Theil die Erzählung durchaus dem Tenor zugewiesen war, geht sie hier theilweise in andere Stimmen (Alt und Baß) über, weil der Componist den Tenor für seinen „Sohn des Försters" braucht, der jetzt im Hause des Müllers um Röschen freit. Der Einheitlichkeit des Ganzen wird dadurch allerdings kein Vorschub geleistet; allein man verzichtet gerne auf diese höhere Forderung um der niedereren: Abwechselung, Genüge gethan zu sehen. Das Gesagte findet jedoch nur in Bezug auf den weiteren Fortgang des 2. Theils Anwendung. Zum Beginn tritt noch der Tenor erzählend auf und zwar in derselben Weise wie im 1. Theil. Wie sehr würde alles von wirklichen Personen Gesprochene auch hier gewinnen, wenn es die geregelte Bewegung für sich allein in Anspruch nähme!

Nr. 12 „Zwischen grünen Bäumen schaut des Müller's Haus" ist ein so reizendes kleines Musikstück mit so prägnan-

ten Motiven, daß man sich nur schwer entschließt darüber aus theoretischen Bedenken den Stab zu brechen. Doch können wir wenigstens nicht umhin zu bemerken, daß uns der plötzliche Sprung des erzählenden Textes in die zweistimmige Behandlung gewagt und unmotivirt erscheint. Wollte der Componist, wie es hier der Fall, die „grünen Bäume" und des „Waldbach's wilde Woge" malen, so konnte das nur instrumental geschehen; der erklärende Text konnte dazwischen, davor, oder dahinter ausgesprochen werden; aber ein zweistimmiges Lied daraus zu bilden ist eine ästhetische Wunderlichkeit, die trotz der reizenden Wirkung der Musik den Eindruck der Ungereimtheit macht.

Ein ganz köstliches Stück ist Nr. 15, ein Männerchor und Jägerlied ersten Ranges, durch eigenthümliche Rhythmik und echten Waldklang ausgezeichnet. Nr. 16 setzt die Erzählung durch eine Altstimme im Balladenton, Nr. 17 wieder durch zwei Stimmen fort, und hier ist obendrein eine seltsame Combination gewagt. Der Förstersohn und Röslein treten in Duettform mit ihren noch ganz in sich verborgenen Gefühlen hervor und es wird von dem Hörer verlangt, was er vereinigt hier hört, mittelst seiner Phantasie zu trennen und jede Stimme als den Ausdruck innerlichster Regungen hinzunehmen, da die Darstellung bereits die äußere Einigung der Beiden auszudrücken scheint und bei anderen Texteswortten auch sehr leicht ausdrücken könnte. Wir hätten es passender gefunden, wenn die Gesänge Beider nicht durcheinander sondern nebeneinander gestellt worden wären; das Verwandte und Einige konnte durch Beibehaltung derselben Melodie, das Gegensätzliche etwa durch eine einfache aber merkliche modulatorische Rückung wiedergegeben werden. — Nr. 18, Chor: „O sel'ge Zeit" ist eine wirkungsvolle und abgeschlossene Nummer, wirkungsvoll eben freilich an diesem bestimmten Platze als Ausdruck der hier auszudrückenden Empfindung. Objektiv betrachtet erscheint die Sache ein bischen sinnlich aufgefaßt, die Liebe mehr in ihrer jugendlichen nicht allzutiefen Schwärmerei, als in jenem Geiste gemalt, der sie als eine alle Hindernisse besiegende Kraft erkennen läßt. Und so kann es geschehen, daß dieser Chor, der im Ganzen seine Wirkung thut, und dessen Schluß als besonders effektvoll im besten Sinne bezeichnet werden muß, einzeln betrachtet etwas liedertafelmäßig und oberflächlich erscheint.

Ein prächtiges Stück, etwas Schubert'sch wohl, ist Nr. 20 „Ei Mühle liebe Mühle." Hier ist auch die Duettform ganz passend, denn man kann dabei zwei Mädchen denken, die ihre Betrachtungen über den schmucken Glanz des Hochzeithauses anstellen. — Ebenso köstlich ist die unmittelbar folgende 21. Nummer, ein Chor voll Leben und Frische, in welchem nur das Sopransolo „die Kirchenglocken klingen" unnöthig ist, während der anschließende Walzerchor eben so charakteristisch als originell genannt werden muß und von heiterster Wirkung, doch von aller Niedrigkeit frei ist.

Alles Folgende, so reizend und zutreffend es betont ist, wird uns vergällt durch den schon oben bemerkten Schluß der Handlung, bei dem uns immer ein herbes Weh überfällt. Wir wissen nicht ob Viele mit uns darin übereinstimmen, glauben aber einen wiederholt erhaltenen Eindruck hier constatiren zu sollen.
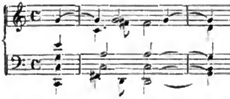
Man hat oft genug Mendelssohn und nicht ganz ohne Grund vorgeworfen, daß seine Symphonien nur Reihen von „Liedern ohne Worte" seien. Mit demselben Recht, ja vielleicht mit größerem kann man Schumann es nachsagen, daß er die höchste Gattung aller Musik: die Vereinigung von Chor und Orchester in der besten poetischen Absicht zu einem Lieder- oder Balladencyklus herabgedrückt hat. Wir machen ihm keinen Vorwurf daraus, denn der Künstler steht unter Zeitgewalten, die er nicht zu besiegen im Stande ist. Nur soll das Urtheil der musikalischen Intelligenz nicht sich irre führen und zu dem Glauben bringen lassen, die Kunst befinde sich unter solchen Umständen im Aufsteigen. Im Einzelnen konnte Schumann „wenn" er sich klarer geworden wäre über den Eindruck seines ganzen Werks, immer noch viel daran bessern, namentlich im oben mehrmals angegebenen Sinne. Allein mit dem „wenn" und „aber" ist nicht geholfen, und hätte auch Schumann Text und Musik noch so sehr umgestaltet, Recitative eingeschoben, Einzelnes mehr ausgeführt, Manches ganz beseitigt: die vollkommenste „Pilgerfahrt der Rose" wäre doch kein Kraftwerk geworden, sondern ein zartes, duftiges aber etwas schwächliches Opus geblieben, dessen Lebensdauer nicht allzu hoch zu bestimmen sein dürfte.

## Recensionen.

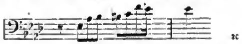
### Carl G. P. Grädener.

(Schluß.)

Der 2. Satz mit der Ueberschrift Grave assai lento in C-dur beginnt mit einer Melodie, über die wir uns eigentlich kein Urtheil zutrauen dürfen, da sie uns völlig unzugänglich ist; sollte sie eine klare Stimmung in uns hervorbringen, so würden wir keinen Ton unverändert stehen lassen können. Der tiefliegende, dick und unförmlich klingende Tenor müßte schon eine Octave hinauf; die schwach ausgebildete Cantilene müßte geändert, die häufig gesucht erscheinende Harmonie einfacher, aber doch mannigfaltiger gestaltet, der störende, überflüssige Orgelpunkt im Sopran zu Ende des ersten Theils hinausgeworfen, kurz Alles gründlich in Verwirrung gebracht werden, wäre es auch nur, um Stellen wie folgende zu vermeiden:
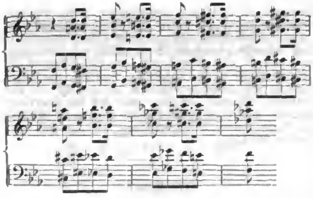


welcher, wie wir glauben, jedes feinere Ohr den hartnäckigsten Protest entgegenstellen muß. Daran schließt sich ein Mittelsatz, der folgende, nicht mehr ungewöhnliche Figur durchführt:



Es ist ein tragisches Schicksal moderner Composition, daß sie so selten die schöne Mitte zwischen dem Barocken und Trivialen innehält, sondern immer geneigt ist, aus dem einen Extrem in das andere hinüberzuvagiren. Grädener hätte wohl das Zeug dazu gehabt, dies zu vermeiden. Der Schluß des 2. Satzes wiederholt die erste Melodie, läßt sie aber von Triolenschlägen, die sich zum Theil in chromatischen Intervallen bewegen, begleitet werden — jene leidige Formation, welche die unvermeidliche Folge nach sich ziehen mußte, daß die Melodie nur noch viel dumpfer, hohler und todter klingt. Nachdem sie endlich aufgehört hat, erfolgen plötzlich noch einige rhapsodische Seufzer in H-dur — aber zu welchem Zweck und mit welchem Rechte, ist nicht einzusehen; kam es etwa nur auf die Accord-Experimente an, die noch gemacht werden? Das wäre für eine Sonate wohl etwas zu phantastisch.

Das Scherzo-Finale endlich ist rücksichtlich seiner Themen unbedeutend, die Verarbeitung desselben zeugt dagegen wieder von Gewandtheit; die Modulation leidet sehr an chromatischer Sterilität, wenn nicht geradezu an rohem Vandatismus (vergl. für das erstere besonders S. 20 und 25; für das letztere S. 21 und 26). Wie Gr. folgende Stelle hat drucken lassen können, begreift man kaum:



Streicht man also diese 4 Seiten, so b'eiben noch 4 übrig, auf welchen mit dem Motiv



rc.
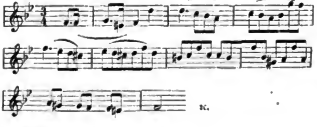
mannigfach operirt wird, ohne daß jedoch recht etwas Neues hat werden wollen; hier zeigt sich, daß Formtalent und Produktivität sehr wesentlich verschiedene Dinge sind.

Läßt sich Ersteres dem Autor keineswegs absprechen, so fehlt es dieser Sonate wenigstens an einem tieferen produktiven Inhalt, du die Grundgedanken der zwei letzten Sätze an sich unbedeutend, d.e des ersten aber durch die wenig noble und tiefe Modulationsmethode des Componisten mehr geschwächt als gehoben sind. — Dazu kommt endlich die klägliche Claviertechnik. Nichts als Unisono's, Octaven, Verdoppelungen, knallende Klänge und Virtuoseneffekte; von Stimmführung kaum eine Spur, von schönem Klang, von interessanter Harmonienlage, von ausdrucksvollen Passagen, von F o r m e n r e i c h t h u m überhaupt fast gar nichts. — Damit stellt sich denn leider das Werk in eine sehr übel d.rüchtigte Kategorie von Clavierstücken, wie sie freilich die Neuzeit in bei Weitem überwiegender Mehrzahl liefert; es ist ein Virtuosenstück vom reinsten Wasser, aber auch als solches ein sehr verfehltes. Denn ein richtiger Virtuose wird viel mehr technische Seiltänzerkünste darin suchen, als er findet; höheren Ansprüchen an Technik aber, wie sie etwa ein Stück von Bach, Beethoven, Schumann stellt, entsagt dieses freiwillig. — Es ist trostlos genug, daß die Gegenwart immer mehr zu vergessen scheint, wie doch der unaustilgbare Grundtypus jeder guten Musik nothwendig d e r r e i n e S a t z m i t S t i m m e n ist und bleiben muß. J. mehr wir uns von diesem Grundaxiom glauben emancipiren zu dürfen, desto sicherer sind unsere Clavierprodukte dem Untergang geweiht.

Der „Zwiegesang der Elfen" ist nach dem bloßen Clavierauszug sehr schwer zu beurtheilen. In formeller Beziehung bietet er viel Interessuntes dar; an Leichtigkeit, Gewandtheit, Fluß und Rundung der Arbeit ist nichts zu tadeln. Dagegen zweifeln wir auch hier an der Möglichkeit einer nur annähernd entsprechenden Ausführung, wenigstens beim ersten Satze, denn es fehlt demselben an soliden Bässen. Die Harmonien sind wirklich so elfenhaft unbestimmt als möglich, ein Fehler, der, so lange man reelle Musik macht, durch Nichts, selbst durch den elfenhaften Text nicht entschuldigt wird. War dem melodischen Hauptmotiv keine kernhaftere Harmonik abzugewinnen, als die hier vorliegende, so mußte, falls die responsorisch-kanonische Form des Zwiegesangs einmal beibehalten werden sollte, ein anderes Motiv erfunden werden; denn auch das Orchester stützt, soweit aus dem Clavierauszuge ersichtlich ist, den ziemlich schweren Körper der 6 Stimmen nicht durch ein hinlängliches Fundoment. Hier liegt daher nach unserm Dafürhalten ein tief greifender Fehler der Behandlung von Chor und Orchester verborgen, dessen weitere Verzweigung wir aber natürlich nicht verfolgen können. Einfacher, wenn auch weniger originell, gewiß aber sehr wohlklingend, wirkt der langsame Zwischensatz. Der fugirte Schlußsatz endlich, dessen Themen aus dem ersten herübergenommen sind, würde vollkommen schön genannt werden können, wenn nicht auch hier wieder an einer Hauptstelle die schon öfter gerügte Eigenthümlichkeit Grädener's, durch chromatische Fortschreitungen hindurch zu moduliren, störend dazwischen träte. Wenn man einmal vergleicht, wie nicht Bach allein, sondern alle großen Meister chromatische Klangfarben anwenden, wie fließend dabei Alles ist, wie mannigfach vorbereitet, wie wunderbar in einander übergehend und an einanderhängend — wie verhältnißmäßig selten sie außerdem dergleichen in größerer Ausdehnung gebrauchen, dann — wundert man sich kaum noch, daß die moderne Musik so wenig wahrhaft künstlerische Beherrschung dieses Ausdrucksmittels zeigt; es ist das eben ein Zeichen, daß sie bei all' ihrem Drängen auf poetischen und charakteristischen Inhalt oft gerade die verkehrtesten Wege einschlägt, um desselben wirklich oder wenigstens scheinbar habhaft zu werden, da sie unter anderen sehr häufig solche Mittel anwendet, welche von jenen als roh materieller Klangstoff, der sich nur zu den bestimmtesten Zwecken ihrer Meisterhand maßvoll fügen wollte, mit reifer Absicht bei Seite gelassen wurden.

Ueber die zwei kleinen Sonaten im leichteren Styl für Clavier und Violine schließlich nur die Bemerkung, daß sie bei aller Anspruchslosigkeit dennoch das Vorzüglichste sind, was uns bisher von Grädener bekannt geworden. Hier ist nicht nur volle Sicherheit in der Beherrschung der Mittel und Formen, sondern auch eine wohlthuende Freiheit von kleinen persönlichen Grillen und unmotivirten Liebhabereien oder sonderbaren Auswüchsen, wie wir sie in früheren Werken wohl hin und wieder zu bemerken glaubten. Man gewahrt vielmehr überall eine gewisse Gehobenheit, Anmuth und Grazie, und wenn auch nicht bedeutendere Tiefe, so doch innige Wärme, zuweilen sogar feuriges Pathos der Stimmung. Als langsamer Mittelsatz ist beidemal ein Lied im Volkston (sogar mit Text) gewählt worden. Nr. 1. in B-dur möchte im Ganzen mehr ansprechen, der Mittelsatz erscheint etwas fremdartig; aus Nr. 2 D-dur ist uns das Andantino besonders lieb geworden. Man sehe ein Motiv wie folgendes Hauptthema des ersten Satzes von Nr. 1:

Mäßig schnell.
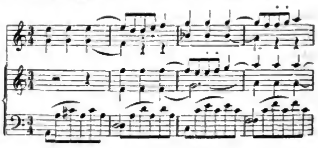


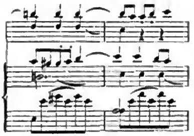
rc.

oder wie das Mittelthema des 3.:



oder endlich folgende Stelle des Andantino von Nr. 2:






so wird es kaum noch einer Empfehlung dieser ebenso bescheidenen als belohnenden Compositionen bedürfen. Wir zweifeln nicht, daß dies leichtere Genre des Autors eigentliche Sphäre ist und können daher nur wünschen, daß er demselben doch den ganzen Ernst und die volle Tiefe seiner Innerlichkeit zuwenden möge, um mittelst der ihm eigenen, höchst geschickten Formbeherrschung auch fernerhin Werke von echt künstlerischem Werth und allgemeinem Interesse hervorzubringen.

---

## Der Salzunger Kirchenchor.

Aus Coburg

Fp. Zur Erörterung der obigen Ueberschrift lassen Sie mich zuerst eine kurze geographische Notiz voraus stellen. Ihre Leser sollen durchaus nicht etwa meinen, der Drucker hätte Salzunger Kirchenchor gedruckt statt — Salzburger. Mozart's Vaterstadt hat ja wohl auch herrliche Kirchenchöre. Und dennoch dürfte man kühnlich fragen, ob die dortige erzbischöfliche Cathedrale in der fraglichen Beziehung mit dem kleinen, an der Werra zwischen Meiningen und Eisenach gelegenen (als Badeort nicht unbekannten) protestantischen Städtchen von kaum 3000 Einwohnern wetteifern kann. Der Salzunger Kirchenchor giebt wieder einmal den hellen Beweis, was steter, freudiger Wille und Ausdauer in einer guten und großen Sache auch unter den bescheidensten und schwierigsten Verhältnissen auszurichten vermag. Was soll man dazu sagen, daß eine Stadt wie Coburg, eine Stadt im Besitz einer vollständigen Capelle und eines Theaters, das im Opernfach kaum hinter den größten Residenzen zurückstehen will und für klangvolle, renommirte Stimmen unverhältnißmäßige Summen verschwendet, durch den — Dilettantenverein eines Nachbarstädtchens auf's Tiefste beschämt wird, den dort ein treufleißiger Cantor (Müller ist der Name des wackeren Mannes) aus Bürgersöhnen und Schulknaben gebildet hat? Dort rennt man begierig in die Götzentempel eines modernen musikalischen Heidenthums, hier hat sich eine begeisterte Schaar um das Heiligthum echter christlicher Kunst gesammelt und kann sich in dem Bestreben nicht genug thun, sich an den ebenso tief frommen als musikalisch unendlich erquicklichen Schöpfungen einer vergangenen großen Kunstperiode zu erbauen, und zugleich der Gegenwart das Verständniß der in der Vorzeit gesammelten herrlichen Schätze zu vermitteln! — — Also der „Salzunger Kirchenchor" hat am 12. Junius zu Coburg in der St. Moritzkirche ein Kirchenconcert gegeben. Dieser Chor, der sich der besonderen Protektion des Erbprinzen von S.-Meiningen erfreut, besteht dem Vernehmen nach aus circa 45 Sängern. Der Zahl seiner Mitglieder nach soll er dem Berliner Domchor nachstehen. Ich bezweifle aber, ob sich irgendwo ein vollkommenerer, reinerer Kunstgesang finden läßt. Finden und denken ist wohl zweierlei. Absolute Reinheit und Vollendung gehört nicht in's Gebiet der Wirklichkeit. Namentlich ein Chorgesang wird da und dort immer Etwas zu wünschen übrig lassen. Aber ich sage mit freudiger Erinnerung an das gestern Erlebte in guter Zuversicht, die Leistungen des Salzunger Kirchenchors streifen an die Vollkommenheit nahe hinan; die kleinen Schwebungen und Schwankungen in der Tonbildung und Tonbewegung sind ohnedieß nur einem scharfen, musikalisch gebildeten Ohr bemerklich. Was sagen Sie dazu, wenn ein zweichöriges Miserere von Allegri, das sich in seinen getragenen, durch keinerlei Instrumentalbegleitung unterstützten Tönen wohl eine Viertelstunde hinzieht, in A-moll einsetzend, in einem A-dur endlich schließt, in welches die Stimmgabel völlig harmonisch einstimmen würde? Was sagen Sie von einem landstädtischen Dilettantenchor, dessen Soprane namentlich fast immer so klingen, als ob man nur eine volle, weiche Solostimme hörte, der ein Pianissimo vorträgt, das ich nicht besser zu bezeichnen weiß, als wenn ich es mit dem leisen Dämmern des Lichtes im ersten Morgengrauen, oder mit dem wunderbaren Säuseln und Flüstern des Waldes an einem linden, windstillen Sommerabend vergleiche? Welche Sicherheit der Intonation, welche Frische und welcher Wechsel der Klangfarbe, welche Zartheit des Vortrags, welches liebevolle Eingehen auf den Charakter des Einzelnen, welche Macht, Gewalt und Fülle des bald ruhig wogenden, bald majestätisch dahinbrausenden, auch im ausgesprochenen Fortissimo immer maßvollen Gesangs! Auszustellen wüßte ich — in aller Bescheidenheit natürlich — nur das Eine, daß die Aussprache der Worte nicht immer deutlich genug scheint.

Etwas so Herrliches und im vollsten Sinn Großes und Gewaltiges ist nicht bloß in Coburg, sondern auch in mancher viel größeren deutschen Stadt gewiß noch nie gehört worden. Das gegebene, zahlreich besuchte Kirchenconcert hatte sehr zweckmäßig ein historisch geordnetes und gegliedertes Programm. Den Anfang des 1. Theils bildeten vier untereinander zusammenhängende und zusammengehörige Hymnen aus dem 7. Jahrhundert „aus der königl. Bibliothek zu Berlin," die also in weiten Kreisen noch nicht bekannt zu sein scheinen, schon dem Textinhalt nach offenbar zu „Vigilien" und für die verschiedenen Nachtzeiten von Mitternacht an bestimmt, von einer dieser Bestimmung entsprechenden wahrhaft wunderherrlichen, einfach lieblichen Tonbewegung. Es wurde den Hörern hier schon bemerklich, wie die sogenannten „Härten" in der Harmoniefolge des Kirchenstyls auch einem verwöhnten Ohr durchaus unverfänglich klingen, und dem Kirchengesang sogar eine ganz eigenthümliche Würde, Kraft, und Frische geben. Es folgte — dießmal in deutscher Uebersetzung — ein Passionsgesang von Palestrina, dann das schon angeführte Miserere von Gregorio Allegri. Den Schluß der 1. Abtheilung bildete der Satz Lux aeterna aus der Missa pro defunctis von Nicolo Jomelli, wenn ich nicht irre mit der fallenden Scala der Sopranstimme beginnend, in einen besonders vortrefflich ausgeführten, kunstvoll einfachen Fugensatz übergehend, und mit dem Requiem aeternam im langsamsten Tempo endend. — Die 2. Abtheilung brachte lauter deutsche Musik. Sie begann mit dem wundersam herrlich variirten Choral „Jesu meine Freude" von J. Seb. Bach. Daran schloß sich ein kostbar frisches „Weihnachtsliedlein" von Leonhard Schröter. Wer's nicht schon wußte, konnte es hier fühlen, was unserm Kirchen- und Gemeindegesang mit der rhythmischen Gliederung und Bewegung des ursprünglichen Choralsatzes verloren gegangen ist, und wie recht man daran thut, hier wenigstens bis zu einem gewissen Maß auf das Alte zurückzugehen. Daran reihte sich dann das liebe, einfältige Ave verum von Mozart, auch dies, wie alles Andere ohne alle Begleitung vorgetragen. Den Schluß bildete eine Motette von Dr. Hauptmann „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet" (Ps. 91), eine gewiß treffliche und verdienstliche Arbeit des bekannten Chorführers der Thomasschüler in Leipzig, die es aber dennoch durchfühlen ließ, wie groß die Alten in der Kunst gewesen sind, mit den einfachsten Mitteln die größten Erfolge zu erzielen. Leider kamen die Zuhörer um die ihnen zugedachte Vergünstigung, noch einige eingelegte Stücke als Gratiszugabe zu erhalten, da der Chor Tags zuvor sich in der Arbeit etwas übernommen, und an zwei Orten (Hildburghausen und Eisfeld) concertirt hatte, heute aber in dem nahen Sonnenberg sich gleichfalls hören läßt.

Wir wissen dem Dirigenten des Salzunger Kirchenchors ein öffentliches Lob nicht in besserer Form zuzuerkennen, als

mit dem Wunsch, daß er die Freudigkeit und Leistungsfähigkeit seiner wackeren Sänger viele Jahre lang wachsen und seinen Kirchenchor ein musikalisch-kirchliches „Salz“ für unser liebes Thüringen werden sehen möchte. Thüringen ist noch vor wenigen Decennien die Wiege ganz kräftiger kirchlich-musikalischer Anstrengungen gewesen, wie denn z. B. in einzelnen Gegenden des jetzigen preußischen Sachsen's noch lange nach dem Anfang dieses Jahrhunderts Bach'sche Kirchenmusiken mit großem Fleiß kirchlich aufgeführt worden sind. Das gestrige Kirchenconcert wird auch für das kleine Coburg'sche Ländchen nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein. Ob in der Hauptstadt ein Bachverein, ein Kirchenchor oder sonst etwas Herzhaftes und Ernsthaftes dieser Art so bald entstehen wird, mag dahingestellt bleiben. Hoffen wollen wir es mit voller Freudigkeit. Desto gewisser werden in Landstädten, wie z. B. in Neustadt, das sich ganz tüchtiger musikalischer Kräfte erfreut, ja sogar vielleicht da und dort unter den Landgemeinden bald Kirchenchöre auftauchen. Es wäre das für das kirchliche Leben, wie im Kunstinteresse gleich erfreulich.

Ueber die musikalischen Dinge in der Residenz weiß ich Ihnen durchaus Nichts von Bedeutung mitzutheilen. Musicirt wird hier mit erstaunlichem Eifer und nicht geringem Lärm, es ist ein Wunder, daß Blech und Luft nicht sehr theuere Artikel werden. Von einzelnen Leistungen ließe sich sehr Rühmliches sagen. Aber es scheint noch weit im Felde zu sein, daß unser musikalisches Treiben aus der niederen Sphäre eines bequemen Unterhaltungs- und Zerstreuungsmittels auf den ernsteren Boden der Kunst herübertreten und sich in den Dienst geistiger Bildung und Vertiefung begeben wird. Für den Eintritt des hier bezeichneten Umschwungs ist Ihnen schon in einem früheren Bericht (Jahrg. I. Nr. 47) die Abordnung eines Expressen zugesagt worden. Niemand soll froher sein als ich, wenn ich einmal in den Stand gesetzt sein werde, mein Wort einzulösen.

## Correspondenzen.

(Schluß.)

Paris. 27. Mai.

Der Mangel an guten Sujet's, der in Deutschland schon seit Jahren so fühlbar ist, fängt auch an, sich hier in Paris, der großen dramatischen Fabrik, bemerkbar zu machen. Uns däucht aber immer, daß, wenn in Deutschland die dramatischen Dichter und Componisten von Seiten der Regierungen und Intendanzen der Aufmunterung und des Schutzes sich zu erfreuen hätten, wie es hier der Fall ist, die deutsche Bühne in musikalischer Beziehung blühender, unabhängiger und nationaler wäre, als sie es jetzt ist. Warum haben die deutschen Hofbühnen, die doch alle einen jährlichen, bedeutenden Zufluß erhalten, dafür nicht die Verpflichtung jedes Jahr wenigstens eine oder zwei neue Opern deutscher Dichter und Componisten zu geben? Warum in Ermanglung eines allgemein deutschen Gesetzes, die Erhebung der Tantiemen betreffend, setzen sie nicht Prämien für die besten Opernsujets aus, die alsdann einem deutschen Componisten zum Componiren übergeben würden? Läßt doch jeder kleine Bühnendirektor in Italien für die Theatersaison ein eigenes für seine Bühne componirtes Werk aufführen, und warum sollte denn bei uns, bei einem so reich musikalisch begabten Volk, nicht die Hoffnung berechtigt sein, daß bei einer derartigen Aufmunterung von Seiten der Regierungen, der so zahlreichen Hoftheater und anderer Directionen, die deutsche Bühne schon nach einer kurzen Reihe von Jahren aus ihrem Todesschlaf erstehen und das deutsche Repertoire mit werthvollen, neuen, dramatischen Werken bereichert werde? Dies hätte außerdem auch noch den Vorzug, der für manche Intendanten vielleicht maßgebender sein dürfte, als das Emporblühen einer deutschen National-Oper, daß dabei auf die Stimmmittel und Individualitäten der an ihren Bühnen befindlichen Sänger Rücksicht genommen werden könnte, was, wenn es auch nicht den inneren musikalischen Werth des Werkes erhöht, ihm doch immer eine größere Wirkung auf das Publikum sichert. In Paris geschieht dies immer, und dadurch allein erklärt sich der Erfolg so mancher mittelmäßigen Novität, die, auf andere Bühnen verpflanzt, spurlos vorüber geht. — Wie verschieden die Stellung der französischen dramatischen Autoren von der der deutschen ist, fiel uns bei der letzten Generalversammlung derselben wieder recht schmerzlich auf. Die Société des auteurs et compositeurs dramatiques ist als eine geschlossene Gesellschaft mit geregelter Verwaltung constituirt, die jedem Einzelnen, den Bühnen und Direktoren gegenüber, Schutz, den in's Unglück gerathenen Mitgliedern Hülfe und Pensionen gewährt. Sie besitzt ihre eigenen Agenten in der Hauptstadt und in den Provinzen, die die Aufsicht und Berechnung der droits d'auteur besorgen. Bei der letzten Generalversammlung der Mitglieder waren ungefähr 300 Autoren gegenwärtig, unter ihnen auch deutsche Componisten, deren Werke in Frankreich gegeben werden; der Bericht des Präsidenten Maquet enthielt u. a. die Mittheilung, daß die droits d'auteur des verflossenen Jahres mehr als eine Million Fr. betragen haben. — Die Gesellschaft hat kürzlich ein eigenes Lokal gemiethet und eine kostbare, große, aus dramatischen Werken aller Zeiten und Länder bestehende Bibliothek angekauft, die täglich allen Mitgliedern offen steht. Auch ein Schreiben des Direktors einer der ersten Bühnen in London wurde mitgetheilt, worin dieser der Gesellschaft die Anzeige macht, daß er fortan von allen aus dem Französischen übersetzten Werken den Autoren derselben ihre Tantiemen versichere. Sollten nicht die deutschen Bühnenverwaltungen sich beeilen, dieses Beispiel nachzuahmen? Dieselbe Gesellschaft ist es, die vor mehreren Jahren den fast einstimmigen Beschluß faßte, den Söhnen Mozart's und Weber's Tantiemen von den Werken ihrer Väter zu sichern. Hätten wir in Deutschland solchen Schutz, so wären Mozart's Hinterlassene jetzt im Wohlstand, Marschner's Familie vor Noth geschützt. — Möchten doch solche Vorschläge an geeigneter Stelle ein günstiges Gehör finden, und so der deutschen dramatischen Kunst sowohl, als den deutschen Componisten eine bessere Zukunft bereitet werden! *)

## Nachrichten.

In Lübeck sind ebenfalls in der verflossenen Saison Beethoven's Missa solemnis in D und von S. Bach die Johannespassion zum ersten Mal aufgeführt worden.

N. W. Gade hat die königl. Capellmeisterstelle in Kopenhagen (als Nachfolger von Gläser) vorläufig auf ein Jahr angenommen.

Alex. Winterberger, welcher kürzlich in Leipzig weilte, soll eine Oper in Arbeit haben.

Bei einem in Prag gefeierten czechischen Sängerfest soll Arndt's Vaterlandslied in's Slavische übertragen gesungen worden sein.

J. Haydn's „Jahreszeiten“ wurden in Leipzig am 31. Mai, dem Todestag des Meister's, von der Singakademie und dem Dilettantenorchesterverein seit 20 Jahren zum ersten Mal wieder ganz aufgeführt, und wirkten in Folge dieses Umstandes bedeutend erfrischend.

Eine Aufführung der Bach'schen „Johannespassion“ wird in Jena zu Bach's Todestag (28. Juli) vorbereitet.

Unter den 25 Mitgliedern des Gesammt-Vorstandes des Brendel'schen „Allgemeinen deutschen Musik-Vereins“ finden wir u. A. folgende Musiker, denen wir in der That mehr künstlerische Gesinnung zugetraut hätten, als sie nun offenbaren: Ad. Blaßmann in Dresden, Kittl in Prag, Riedel in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, Aug. Walter in Basel. Die Uebrigen sind bereits bekannte Schleppträger und Solche, die es wünschen, daß ihnen die Schleppen getragen werden, nebst ihrer geistigen oder leiblichen Verwandschaft.

Der Wiener Männergesangverein beabsichtigt Franz Schubert ein Monument zu setzen.

## Briefkasten der Redaktion.

K. in C. Besten Dank. Wir konnten indeß, wie Sie sehen, unseren Lesern einen Originalbericht bieten.

*) So gut gemeint obige Wünsche sind, und so es erfreulich zu nennen wäre, wenn sie Berücksichtigung fänden, — für die Kunst selber versprechen wir uns wenig Nutzen von alle dem. Eben das Beispiel Italien's und Frankreich's lehrt, daß die echte Kunst jämmerlich zu Grunde gehen kann, trotz, ja vielleicht sogar durch äußere Förderung, — sobald die Kraft nachläßt. D. Red.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 26. Wien, 28. Juni 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## An unsere geehrten Abonnenten.

In den Monaten Juli, August und September erscheint diese Zeitung am **Montag**. Die nächste Nummer wird daher am 7. Juli ausgegeben.

(Unsere Herren Mitarbeiter werden zugleich ersucht ihre gef. Beiträge während dieser Zeit nach Gloggnitz in Niederösterreich zu adressiren.)

Die Redaktion.

## Das 39. Niederrheinische Musikfest.

(Schluß.)

Auf dem Programm des zweiten Tages prangten die Namen Bach, Gluck und Beethoven, Bach mit dem Sanctus und Osanna aus der H-moll-Messe, Gluck mit Scenen aus der Iphigenie in Aulis, Beethoven mit seiner neunten Symphonie.

Mit dem gewaltigen Einsatz des sechsstimmigen Sanctus begann das Concert. Und es entfaltete sich alsbald die reichste Pracht der Stimmführung. Wie hohes Bogengewölbe in St. Peter zu Rom, oder in St. Paul zu London sich aufthürmt, weit und wuchtig immer höher aufwärts steigt, endlich in unermeßlich hoher Kuppelwölbung das Auge Maß und Ziel verliert und die Wölbung gerade in den Himmel hineinzuragen scheint, — so wogen die Stimmen dieses Sanctus immer mächtiger sich erhebend, ranken hinauf und hernieder in harmonischer Verschlingung. Wohl als die ergreifendsten Stellen dieses ersten Satzes möchten wir jene S. 247 und 251 der Partitur (Ausg. d. B.-Gesellsch.) bezeichnen, wo sämmtliche übrige Stimmen in der Höhe das Sanctus halten und die Bässe mit dem Sanctus dominus, deus Sabaoth abwärts steigen, dazu die rastlos wogende Gegenbewegung vom Streich- und Bläserchor und der brausende Orgelklang, der die Wucht des Basses unterstützt. — Aber wie ist es thunlich aus Bach'schen Sätzen, aus der H-moll-Messe zumal einzelne Schönheiten hervorzuheben? Es ist eben Sebastian und nur Sebastian, der so erschüttern, der die Gewalt der Töne in solchem Riesenumfange entfalten kann. Wohl bedarf es tagelangen Studiums, um sich den musikalischen Reichthum nur dieser drei einzelnen Sätze, des Sanctus, des ³/₄ taktigen pleni sunt coeli und des jubelnden Osanna zu vergegenwärtigen. Und je weiter die Vertiefung in solchem Meisterwerk stattfindet, desto staunender steht man demselben, mit desto kleinlauterer Verstummung steht der Künstler der Gegenwart solch' einem Meister der Töne in des Wortes erhabenster Bedeutung gegenüber.

Ob die Ausführung vollendet genannt werden durfte? Mit Rücksicht auf die in Cöln vorhandenen Kräfte muß man die Frage bejahen. Und doch durfte man wünschen, daß Sopran und Alt um einige hundert Stimmen reicher gewesen wären, um noch heller, noch durchgreifender mit ihrem Jubel das brausende Tonmeer der Orgel und Instrumente zu durchtönen. Welch ein Genuß müßte es sein, wenn das nächste in Cöln gefeierte Musikfest einmal die ganze H-moll-Messe brächte! Ob solch ein Wunsch zu kühn, ob er ausführbar wäre? Wir meinen, es ließe sich schon einmal wagen. Credo und Sanctus sind nun in Cöln aufgeführt. Cölner Chor und Orchester können alles leisten, was Hiller will. Auch die Musikvereine der anderen rheinischen Städte würden sich durch Zeitungsartikel und persönlichen Einfluß der einzelnen Dirigenten zu reger Theilnahme an solch einem Unternehmen begeistern lassen. Hoffen wir, daß die Zeit nicht mehr ferne ist, die unserem Wunsch die herrlichste Erfüllung bringt.

Wenn es überhaupt nicht leicht ist, unmittelbar nach Bach sich in die Ausdrucksweise eines andern Componisten zu finden, wenn man einzelne Bach'sche Sätze deßhalb stets an den Schluß eines Concerts oder doch einer Abtheilung setzen sollte, so ist die Aufführung einzelner Scenen aus einer Gluck'schen Oper, wie sie nun schon zum zweitenmal in Cöln nach der Messe von Bach stattgefunden hat, als ein entschiedener Mißgriff zu tadeln. Ueberhaupt gestehen wir es offen, gegen die Verpflanzung der Gluck'schen Oper in den Concertsaal, gegen diese Blüthenlese aus Gluck'schen Opern zu concertmäßiger Aufführung, wie man sie binnen fünf Jahren nun schon zum drittenmal auf Musikfesten beliebt hat, läßt sich vom allgemein ästhetischen wie vom musikalischen Standpunkt aus gar Manches einwenden. Mit welchem Unwillen würde Gluck eine solche Mißhandlung gerügt haben? Wenn irgend ein Componist, so hat Gluck seine Opern mit strengster Rücksicht auf die theatralische Aufführung geschrieben. Seine Musik ist im eigentlichsten Sinne des Wortes theatralische Musik. Auf die theatralische Aktion ist Alles berechnet. Daher seine Wirkung auf der Bühne so überwältigend, weil Musik und dramatische Handlung so innig mit einander verwachsen sind, weil Gluck der Componist niemals die dramatische Wirkung des Textes aus den Augen läßt. Nicht nur Recitative, Arioso's und Ensemblestücke, sondern die Chorsätze selbst sind genau der Bewegung, den Schritten, der Pantomime der handelnden Personen angepaßt. Auf der Bühne wirken jene langen Recitative, jene oft musikalisch unbedeutenden Arioso's durch das Hinzutreten der dramatischen Handlung trotz ihrer, oder vielleicht wegen ihrer höchsten Einfachheit und musikalischen Schmucklosigkeit ergreifend. Gluck im Concertsaal ist ein Titian mit verwischten Farben. Musikalische Monotonie macht sich allenthalben geltend und jene Scenen, welche wir im Theater mit Spannung verfolgten, welche mit Rührung und Schauer unser Gemüth ergriffen haben, dieselben Scenen erschienen uns nun mit geringen Unterbrechungen durch Chorsätze und abgerundete Arien, in denen ein reines musikalisches Element sich geltend macht, als leblose starre Gebilde. Alle Kunst des Vortrags, aller Glanz der Aufführung ersetzt nicht die fehlende drama-

tische Handlung. In noch höherem Grad als bei der Armide und der Iphigenie auf Tauris kommt unserer Meinung nach das Bemerkte bei der Iphigenie in Aulis zur Geltung. Jenes Duett Agamemnon's und Achill's, wo Beide die Schwerter ziehen, sogar jene große Arie der Klytämnestra mit ihrer von der Bühne herab erschütternden Stelle: „Es ist das unbefleckte Blut" ꝛc., geht im Concertsaal ziemlich wirkungslos an der Seele des Hörers vorüber. Will man Opern auf Musikfesten aufführen, so möge man zu Mozart, vornehmlich aber einmal zu Mozart's Idomeneo, dem von der Bühne verbannten Meisterwerk greifen.

Die Ausführung der betreffenden Scenen ging auf's Beste von Statten. Frau Dustmann (Klytämnestra) gefiel uns weit besser, als am ersten Abend. Einmal weil sie jene, oben getadelte, ihren Vortrag geradezu entstellende Manier weniger als im Salomon hervortreten ließ, dann aber, weil bei Gluck, obschon wir ebenfalls bei ihm gegen jede französirende Mißhandlung protestiren, weil namentlich in der Gesangpartie einer Klytämnestra schon eher ein gewisses Tremolo der Stimme ertragen werden kann, als bei Händel'schen Sopranarien. Die zweite Sopranistin, Frl. von Conraths aus Cöln (Iphigenie) muß sich ebenfalls eine einfachere, weniger gekünstelte und gezierte Art des Vortrags angewöhnen. Ihre Stimme gewinnt in den höheren Lagen oft einen scharfen und schrillen Ton. Herr Becker aus Darmstadt (Agamemnon) ist im Besitz einer prächtigen, tiefen Baßstimme; wenn er bis jetzt noch mehr durch den Klang seiner Stimme als durch die Kunst des Vortrags entzückt, so glauben wir doch, daß sorgfältige Uebung noch einen Sänger ersten Ranges aus ihm bilden könnte. Wenn Herr Schneider aus Wiesbaden uns am ersten Abend als Tenor in einem Händel'schen Oratorium so vollkommen befriedigte, daß wir nicht gern irgend einen andern Sänger an seinem Platz gesehen hätten, so fehlt ihm doch für die Partie eines Gluck'schen Heldentenors (Achilles) das ausreichende Stimmmaterial. Wenn wir z. B. als Evangelisten in den Bach'schen Passionen Niemanden lieber als Herrn Schneider hören, so konnte in der Rolle des Achilles alle Kunst des Vortrags das fehlende Stimmmaterial nicht ersetzen, so anerkennenswerth immerhin die Bemühungen des Künstlers waren, auch dieser, von ihm sicher nicht freiwillig erwählten Partie gerecht zu werden. Mit besonderem Vergnügen gedenken wir noch der auch an diesem zweiten Abend zu beschränkten Partie des Herrn Hill (Calchas). Den zweiten Theil des Concerts füllte die neunte Symphonie in so meisterhafter Ausführung, wie sie sich eben nur durch die auf einem Musikfest versammelten Kräfte ermöglichen läßt. Denn wenn irgend eines unserer größten Meisterwerke, so bedarf gerade die neunte Symphonie des Zusammenwirkens solcher Kräfte, um in ihrer Wirkung den vom Componisten beabsichtigten Eindruck hervorzurufen, um die in ihr enthaltenen musikalischen Gedanken, um das übermächtige Wogen und Ringen der Stimmung, welches sie vom Anfang bis zum Schluß durchzittert und durchbraust, zur vollen Geltung zu bringen. Wir dürfen nicht vergessen, mit besonderer Genugthuung des Soloquartetts im Schlußsatz Erwähnung zu thun, welches selten wohl in so prachtvoller Ausführung gehört wird. Hier war Frau Dustmann mit ihrer hellen mächtigen Stimme so recht am Platz. Und wie sie sang mit freudig begeisterter Glut, riß sie auch den Chor mit sich fort und es war, als ob die Hallen des Gürzenich's bebten und schütterten unter dem Dahinbrausen der Beethoven'schen Jubelfanfare, jener Raserei des Jubels, zu überwältigend für menschliche Sinne und Herzen — ein Jubelgesang wie Titanen ihn über den zu ihren Füßen zusammenstürzenden Welten jauchzen.

So viel Genuß an zwei Tagen, und doch blieb noch ein dritter Tag des Festes übrig, auch von diesem müssen wir noch mit kurzen Worten berichten. Zuerst die neue Composition des Dirigenten Ferdinand Hiller, Hymne an die Nacht, gedichtet von Moritz Hartmann, componirt für Solo, Chor und Orchester. Wir würden es vorziehen von dieser neuen Composition des Mannes, den wir so hoch als den ersten Dirigenten unserer Tage verehren, dem wir bei Gelegenheit dieses Festes wieder so viel Dank und Anerkennung schulden, wir würden es vorziehen, von dieser Composition nur zu erwähnen, daß sie vom Publikum im Allgemeinen mit aufrichtigem Beifall aufgenommen worden ist. Aber des Cölner Rezensenten Herrn Bischoff's vorurtheilende Weise, die er, wie bei früheren Gelegenheiten, wenn es sich um Compositionen seines Freundes Hiller handelte, so auch jetzt wieder in der dem Textbuch beigegebenen Einleitung sich gestattet hat, zwingt uns doch leider zu einigen Bemerkungen. Herr Professor Bischoff versichert in jenem Bericht in Betreff der Hiller'schen, bis dahin noch niemals aufgeführten, nur im Clavierauszug den näheren Freunden mitgetheilten Composition, daß dieselbe den Stempel der Genialität, welchen Hiller's Gesangwerke so leuchtend an sich tragen, nirgends verläugnet. Ein solcher Ausspruch in dem einleitenden Bericht des Textbuchs ist doch geeignet, schon an und für sich mancherlei Bedenken zu erregen. Auf das Gelindeste ausgedrückt, müssen wir dies Verfahren einen unpassenden und nicht einmal gegen den Componisten taktvollen Versuch zur Einwirkung auf das Urtheil des Publikums, welches sich doch erst bei der Aufführung bilden soll, nennen. Hiller's Hymne enthält einzelne wirklich sehr gelungene Gesangstücke, welche allerdings geeignet sind die günstigste Meinung von dem musikalischen Genie des Componisten zu erwecken. Aber gerade so, wie wir schon bei Gelegenheit anderer Hiller'schen Gesangwerke aus den letzten Jahren, bei Gelegenheit des „Saul" und „Ver sacrum" bemerkt haben, Hiller der Componist zeigt sich in einer eigenthümlich Proteusartigen Natur. Ist es Erlahmung der Fantasie, ist es Mangel zurreichender Schöpfungskraft, oder ist es eine gewisse Flüchtigkeit des Charakters, ist es, weil er beim Schaffen sich nicht die gehörige Sammlung, Selbstbeschränkung und Concentration gestattet; — neben einzelnen genial erfundenen Motiven und genial durchgeführten Sätzen bringt der Componist auch wieder möglichst verblaßte Ideen, inhaltlose, oft nicht einmal originell Hiller'sche Motive oder er ergeht sich sogar auf dem betretensten Pfade der musikalischen Phrase, hascht nach einer nur auf die Nerven des sinnlichen Gehörs, aber nicht auf die Seele wirkenden Effektmacherei. Dabei stets eine erfreuliche Eleganz der Form, eine gewandte Instrumentation, eine tüchtige Arbeit, die den erfahrenen Mann von Fach kennzeichnet. Hiller der Componist ist uns schlechterdings ein Räthsel, man möchte an eine Doppelnatur dieses Meisters glauben, eine doppelte Erfindungskraft, eine doppelte Selbstkritik, die tagweise abwechselnd in seinem Organismus die geistige Herrschaft führt. Als wir die beiden ersten Chöre der Hymne: „Sie steigt empor in stiller Pracht" $^3/_4$ Takt Es-dur und „Mutter der Welt, heilige Nacht" hörten, da freuten wir uns, daß Hiller's Genius diesmal wirklich einen solchen Aufschwung genommen. Diese Chöre sind musikalisch bedeutend, von tief ergreifender Wirkung, vornehmlich machen wir auf die Stelle „es flüstern die Wipfel" und ihre harmonische Modulation aufmerksam. Auch das folgende Sopransolo mit Chor ist leidlich schön und wirkungsvoll. Musikalisch unbedeutend ziehen sich dagegen die folgenden Tenor- und Sopransolo's Nr. 4, 5 und 6 hin, der recitativische Gesang ist monoton, ohne jegliche Erfindung, die Violinfiguren in der Begleitung von Nr. 5, ohnedies schon nichtssagend, phrasenhaft, so viel sie auch nach Hiller's Meinung bedeuten mögen, sind vom Componisten schon in früheren Werken zum Ueberflusse verbraucht. Der erste Absatz des folgenden längeren Chors Allegro con fuoco Nr. 7 sagt gar nichts Neues, senkt sich dann zum Andante hinab, eine reizende, mild ergreifende Partie, allerdings nicht ohne Schumann'sche Reminiscenzen. Wir möchten uns länger bei diesem Abschnitt aufhalten, denn nun beginnt ein musikalisches Spektakelstück, dessen

einziger Zweck zu sein scheint, mit Stimmen und Instrumenten so viel Lärm als möglich auszuführen, und auf den höchsten Steigerungen dieses musikalischen und nahezu unmusikalischen Lärms so lange als möglich zu verweilen. Mit größerer Zustimmung begrüßen wir das Tenorarioso $^3/_4$ Takt „Aus deinem Aug' ein einziger Strahl," voll wahrer Empfindung und den darauf folgenden, ebenfalls gewaltig einherbrausenden aber musikalisch reichen, schön erfundenen und trefflich gearbeiteten Chor Nr. 9 „Von Welt zu Welt" in H-dur. Meisterhaft ist es dem Componisten in diesem Chorsatze geglückt, die Stimmung des Textes, den Ausdruck schrankenloser, nur vom Lied der Liebe durchklungenen Unendlichkeit in Tönen wiederzugeben. Dem mächtig ergreifenden Eindruck dieses Chors wird sich nicht leicht Jemand zu entziehen vermögen. Mit diesem Satz hat sich die beste Kraft des Componisten erschöpft. Weder das folgende weichliche, stellenweise beinahe geschmacklose Duett, noch der endlos sich ohne bedeutende musikalische Gedanken hinschleppende Schlußsatz, zum Ueberdruß wieder und immer wieder von ebenfalls schleppenden Solostimmen unterbrochen, vermochte unser Interesse zu gewinnen. Wir freuten uns, daß trotz der ermüdenden Weitschweifigkeit, mit welcher Hiller diesen Schlußsatz, der nimmer enden will, ausgesponnen hat, der Beifall des Publikums, wie schon bemerkt worden, ein recht lebhafter und für den Componisten erfreulicher gewesen ist.

Wenn Hiller mit seiner Hymne uns stellenweise gelangweilt hat, so entschädigte er uns dafür auf das Reichlichste durch den klassisch gediegenen Vortrag des Mozart'schen Krönungsconcerts. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, ob nicht, wenn er einmal ein Mozart'sches Concert erwählen wollte, ein brillanteres, schwungvolleres Concert desselben Meisters besser für den Gürzenichsaal, für das große Orchester, für die Stimmung des Publikums nach den vorhergegangenen Tagen, überhaupt für ein Musikfest gepaßt hätte. Es kann nur eine Meinung darüber herrschen, daß Hiller zu unsern ersten und namentlich zu den geschmackvollsten Clavierspielern Deutschlands gehört. Sein Vortrag ist so rein, so edel und fließend, so sehr den ganzen Inhalt des vorgetragenen Kunstwerks erschöpfend, daß man bedauern muß, nicht öfter unsere klassischen Meisterwerke durch sein Spiel beseelt vorführen zu hören. Neben der Wiederholung zweier Chöre aus Salomon kamen noch folgende Ensemblestücke am dritten Tag zur Aufführung: eine Symphonie von Haydn in D-dur, ein frischer, heiterer Genuß nach den wuchtigen und erschütternden Tonwerken der vorigen Tage, die Ouverture von Mendelssohn zu Ruy-Blas und von Schumann zu seiner Oper Genovefa. Daß man sich noch nicht entschließen kann, auf jedem Musikfeste eine größere Composition Robert Schumann's aufzuführen, ist ein trauriges Zeichen von einem in maßgebenden Kreisen noch immer herrschendem Vorurtheil. Doch wir zweifeln nicht, die Zeit wird schon kommen, wo man nicht einmal mehr begreifen wird, wie ein solches Vorurtheil so länge seinen Einfluß ausüben konnte. Die Aufnahme der frischen an thematischen und instrumentalen Reizen so reichen Ouverture von Seiten des Publikums bewies zur Genüge, mit wie geringem Recht man die sogenannte Theilnahmlosigkeit desselben Schumann'scher Musik gegenüber zur Entschuldigung geltend macht. Noch müssen wir des glänzenden Beifalls gedenken, den Herr Schneider mit der großen Concertarie Mozarts „Wehe mir, ist's Wahrheit?", Frau Dustmann mit einer Arie aus Jessonda und mit eingelegten Liedern hervorriefen. Eine festliche Zusammenkunft in dem, Cöln nahegelegenen Städtchen Brühl vereinte noch einmal vor der Trennung am Morgen nach dem letzten Concert die anwesenden Künstler um den hochverehrten Leiter des Musikfestes, Herrn Capellmeister Ferdinand Hiller.

---

## Recensionen.

**Julius Otto.** „Der Morgen und der Mittag." Charakteristisches Tongemälde für gemischten Chor und Solostimmen mit Orchesterbegleitung. Dichtung von Hermann Waldow. Op. 121. Clavierauszug (5 Rthlr.) Schleusingen, Conrad Glaser.

C-x. Es ist bisweilen die Frage aufgeworfen worden, warum der Musikhandel sich mit der Opuszahl eines Werkes begnügt, und nicht, wie der Buchhandel, auch (oder allein) die Jahreszahl seines Erscheinens aufnimmt. Die Sache ist nicht blos zufällig. Bei Büchern, insbesondere wissenschaftlichen, ist der Titel des Werkes zur Auffindung genügend, die Jahreszahl aber (nicht seiner Entstehung, sondern seines Erscheinens) der stets fortschreitenden Wissenschaft halber und um einen Maßstab seiner Dringlichkeit und seines Werthes abzugeben, von größtee Wichtigkeit. Ein Musikstück läßt sich nach der bloßen Ueberschrift (Sonate, Symphonie, Rondo, C-dur, F-moll u. s. w.) schwer citiren, da ein und derselbe Autor der Sonaten, z. B. in einer und derselben Tonart oft viele geschrieben; das Urtheil aber über den Werth eines reinen, wenigstens musikalischen Kunstwerkes (Architekturen, historische Gemälde u. a. mögen schon ein Anderes prätendiren) mit der Jahreszahl nichts zu schaffen hat. Für die Epoche seines Entstehens haftet schon des Künstlers Name; und läßt sich zwar der Entwicklungsgang seines Kunstschaffens auch nach der Jahreszahl construiren, so noch besser und genauer nach der Opuszahl, vorausgesetzt, daß diese eine thatsächliche, nicht blos scheinbare — nach der Priorität der zufälligen Herausgabe bestimmte — sei. Zum erstenmal bei vorliegendem Opus eines uns in dieser Gattung wenigstens unbekannten Componisten fühlten wir die Nothwendigkeit einer beigefügten Jahreszahl. Denn ein Anderes ist es in Betreff unserer Beurtheilung, ob das Ding zur Zeit geschrieben, in der ein Geßner seine Idyllen, ein J. P. Schulz seine ersten Lieder, ein Himmel seine Fanchon und seine Tiedge-Moralen, oder ein Zumsteg seine Balladen zusammenschweißte; ein Anderes, ob dasselbe heut entstanden, nachdem uns Gluck und Händel in Fleisch und Blut gedrungen, nachdem Mendelssohn nicht allein seinen Paulus und Elias, seine Lobgesang-Cantate und seine Psalmen zu Tage gefördert, sondern auch in den tiefen Schacht des großen Bach uns eine — immer lichter werdende — Perspektive eröffnet, nachdem uns endlich Schumann seine Concert-Dramen (Paradies und Peri, der Rose Pilgerfahrt) seine Faustmusik und so vieles andere vorgeführt hat. — Aus dem heutigen Erscheinen obigen Werkes in gegenwärtiger Gestalt und aus dem „Op. 122" sind wir freilich zu schließen genöthigt, daß nicht jener früheren Zeit, sondern der jetzigen dasselbe seine Entstehung verdankt, und da ist's denn allerdings nicht unsere Schuld, wenn unsere Kritik eines etwas sarkastischen, um nicht zu sagen: mitleidvollen Lächelns sich nicht erwehren kann.

Wir wollen und können unsere Leser mit Citaten nicht ermüden. Das Werk ist zu umfangreich; der einmalige Abdruck desselben schon mehr als zu viel; und der Citate wäre kein Ende. Aber wir bitten dieselben, einen flüchtigen Blick nur auf irgendwelche Seite des Kl. A. zu thun, um sich zu überzeugen, wie unschuldig, harmlos, kindlich-naiv, um nicht zu sagen: kindisch uns das Alles anmuthet, Alles, Alles: Melodie, Harmonie, Modulation, Figurirung, Stimmführung. Wie? hat denn Mozart noch nicht gelebt? und Schubert nicht? und — Beethoven? Hat denn Haydn seine Schöpfung noch nicht geschrieben und seine Jahreszeiten? Ist denn tabula rasa auf allen Feldern? und dies der Anfang des musikalischen Anfangs? — Aber freilich: wer einen solchen Text in Musik setzen konnte, der, wo er Gutes bringt, nur Altes giebt und längst Durchlebtes, ja Verdautes, wo er Neues bieten möchte, noch weniger reicht als Nichts oder — die abscheulichsten Trivialitäten — — der hat von all dem Großen, das uns vorliegt, allerdings kein Bewußtsein, und konnte nichts als Kleines, Kleinstes bringen.

Die Enträthselung liegt auf der Hand. Zwar wir werfen

einen Fehdehandschuh hin, den eine Menge Heißsporne vielleicht mit zorniger Hand auffassen werden. Allein es sei darum. Aus allen Ecken und Kanten guckt — wir wissen in der That nicht, ob uns de facto Recht wird, de jure ist's — allenthalben guckt der Liedertäfler, der Liedertäfler κατ' ἐξοχήν, der Liedertäfler so recht ex succo et sanguine heraus. Was die Liedertafelei in politischer Hinsicht gewirkt hat, das wissen wir aus uns gewordenen Ueberlieferungen vom deutschen Norden; was sie in ästhetisch-musikalischer Hinsicht gesündigt, darüber können — nur Liedertäfler im Zweifel sein. Wir sprechen nicht vom Ruin der immer (und man rühmt sich deß!) aus voller Brust arbeitenden Schrei-Tenore, oder dem Zurückdrängen des Unterbasses in seine nur noch nurgelnde Brumm- und Bierbaßstimme; nicht von der engen Begränzung der nur fast harmonisirenden (Contrapunktik ist kaum möglich) vier Stimmen, oder der Monotonie ihrer mehr oder weniger ähnlichen Klangfarbe; nicht von dem Fanatismus, der förmlichen Manie jener durch vier und zwanzig Stunden nimmersatten Sangesbrüder, oder der Eitelkeit, mit der sie nicht allein in stiller arena wettkämpfen, sondern öffentlich und reisend sich der Welt als Kunstkämpen produciren. Wir reden — der Ausnahmen freilich giebts in Zöllner, Schubert, Mendelssohn und einigen andern, doch wie wenige! — wir reden von der Sterilität im Ganzen, von der Trivialität, zum mindesten: ungesunden, saft- und kernlosen Sentimentalität dieser Unzahl von Texten sowohl, wie von Compositionen, die für Männerchor ans Tageslicht gefördert, gekochen und noch täglich (Gott sei's geklagt!) uns vorgesungen werden.

Und solche Liedertafelei guckt uns aus jeder Zeile fast des obigen Werkes in das trübe Auge.

Zwar wir staunen, und fragen uns, wie denn derselbe Verfasser auf S. 51 und 52 (einen Kl. A. müssen wir nun schon voraussetzen, wollen wir nicht des Setzers Müh für müssige Notenbeispiele in Anspruch nehmen) zu den verwegenen und häßlich klingenden Dreiklangsfortschreitungen von G nach A, wieder von C nach D-dur kommt. Wir staunen beim Eingang des „Mittags" über die vorhaltenden Bässe und deren kühne, diesmal wirkliche Baßfortschreitungen, da doch Alles sonst so kindlich-niedlich klingt. Während wir uns weniger wundern und kaum einmal berühren wollen die mancherlei Reminiscenzen an Schubert („Guten Morgen, schöne Müllerin" S. 43), Mendelssohn (Lieder S. 44—46), Conradin Kreutzer (Nachtlager), Haydn (Schöpfung), Rossini (Tell) und Andere (an manchen Stellen). Denn was will dies Alles sagen gegen das, was uns bevorsteht, und was wir (— sind wir denn wirklich verurtheilt, weiter zu lesen? —) so schnell als möglich — mit einem Viertel Auge läßt sich's übersehen — zu absolviren suchen wollen.

Waren wir schon früher nirgendwo im Zweifel, weß Geistes Kind der Autor sei, so tritt in Nr. 8: „die Auswanderer" (Baßsolo mit Männerchor) ganz ohne Hehl und wie er leibt und lebt der Liedertäfler an den Tag; noch mehr beim s. g. „Mittagessen" (Nr. 11), allwo der s. g. Feinschmecker, das trivialste Männchen, so erfunden, sich vor den bereits dräuenden Toasten fürchtet. Nun freilich: der erste dieser Toaste, wie so ein Tenor („da legt schon Einer los!") ihn auf die Frauen losläßt, ist in der That zum Erbarmen, und verdenken wir's Keinem, der das nicht hören mag, statt dessen lieber — schmausen, zechen, debauchiren.

Indessen da beginnt nun, indem wir weiter schreiten, die Geschichte uns zu bunt zu werden. Wir wissen nicht mehr, macht der Mann im Ernst Musik, oder hat er uns Alle — sich eingeschlossen — zum Besten. Haben wir bisher im ruhigen Ton gesprochen, so beginnt das Blut uns jetzt zu kochen und müssen wir unserer gerechten Entrüstung Luft geben. Wie? haben wir nicht genug schon im realen Leben der schalen Liedertafel-Schmausereien mit ihren unvermeidlichen Toasten — musikalischen und nicht musikalischen — muß so ein Jammermann kommen, uns das noch für den Concertsaal zurecht zu stutzen? Und fader als je beim Kirmesschmaus! Sind nicht genug der Speisezettel componirt, und der Heirathsgesuche, und wie all' die Schäferiana und Schäfferinnn heißen? Und schlecht genug componirt? Und das Alles mit Flöten und Oboen und dem ganzen Aufwand unseres edleren Zwecken bestimmten Orchesters! Hoffentlich wird sich jeder simple Musiker zu gut halten, solche Fadaisen anderswo als etwa im Speisesaal mitzumachen; und wär es vielleicht nicht einmal nothwendig (der Mühe werth ist's ohnehin nicht) über die ganze Geschichte ein Wort zu verlieren, hätte sich nicht ein Verleger gefunden (Conrad Gläser heißt der Mann und residirt in Schleusingen), der nicht weniger davon anbietet, als: 1. Clavierauszug, 2. Solo- und Chorstimmen, 3. geschriebene Partitur, 4. geschriebene Orchesterstimmen; und fänden sich nicht leider so Viele, die sich freuen, daß endlich einmal der Tag hereingebrochen, wo sie mit ganzem Orchester solches Zeug loslassen können, und all' ihre Vettern, Muhmen und Basen jubelnd dazu heranbitten.

In der That wir waren Anfangs sehr begierig auf das nun kommende Gewitter, das ein Herr Julius Otto uns nach dem Beethoven'schen und Haydn'schen und nach dem Weber'schen Sturm noch zu schildern unternahm. Denn etwas Neues glauben wir doch hoffen zu dürfen. Allein, das Mittagessen, die Pasteten und Fasane, und die Toaste und die Musik dazu haben uns allen Appetit für reine Naturscenen verdorben. Wissen wir doch ohnehin jetzt, was wir vom Componisten — und wär dies just sein Bestes — zu gewärtigen haben. So gehn wir ohne Gewitter nach Hause, und danken unserm Herrn Gott, daß wir alles Uebrige glücklich überstanden. Dem Chor aber gratuliren wir, dem es behagen möge, in harmloser Einfalt glückseliger Kindlichkeit solche Trivialitäten nicht nur zu singen, nein einzuüben (studiren ist nicht nöthig) und würden auch dem Componisten zu selbiger Kindlichkeit (beim opus 122) gratuliren, hätte er's nicht durch seine Feinschmecker-Tafelei so gründlich mit uns verdorben.

Uns aber auf bestimmte Principienfragen, als: in wie weit das Melodramatische in den Bereich der Concertmusik hineinzuziehen, u. a. m. einzulassen, möchte wohl bei einer andern (besseren) Gelegenheit zulässig erscheinen, nicht aber hier, wo es uns wirklich ganz einerlei, ob Melodram, ob Instrumentale, ob Chor, ob überhaupt Musik; — wo vielmehr jedes Wort uns jammert, das wir noch weiter über obige erstaunliche Nullität an's Licht fördern müßten.

Antoine Rubinstein. Points d'Orgue (Cadenzen) pour Piano. Mainz, Schott.

§. Zu vier Concerten von Beethoven (C-dur, B-dur, C-moll, G-dur) und dem D-moll-Concert von Mozart hat Rubinstein Cadenzen geschrieben, von denen die drei ersten bereits vorliegen. Wer von einer Cadenz nichts fordert, als daß sie dem Spieler Gelegenheit gebe durch Mittel der Technik und wirksame Verwendung der dem Instrument eigenen Klangeffekte, bei einiger Anlehnung an die Motive des betreffenden Concerts, sich selbst und das Soloinstrument mit gehörigem Prunk zu umgeben, der wird durch diese Rubinstein'schen Arbeiten gewiß in jenes taumelnde Entzücken gerathen, das der berühmte Virtuose allezeit, sobald er am Clavier sitzt, bei einem großen Theil des Publikums hervorzubringen versteht. Orlando furioso in eigener Person könnte nicht mit mehr bruit über die Tasten rasen. Auch den Halbmusikalischen werden diese Cadenzen durch die Leichtigkeit und stolze Sicherheit imponiren, mit welcher sie auf's Papier geworfen sind. — Diejenigen aber, welche der Ansicht sind, in einer Cadenz müsse sich, trotz aller phantastischen Freiheit die hier gestattet, der Geist des Hauptwerks widerspiegeln, diese werden finden, daß ein gewisses wüstes Wesen, welches ungeachtet aller Studien, die er gemacht haben mag, ungeachtet seiner Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur, Rubinstein immer noch anklebt, zu dem hehren und harmonischen Geiste Beethoven's nicht recht passen will. Nun sind die beiden ersten Concerte dieses Meisters ohnehin verhältnißmäßig einfacher als seine späteren Compo-

sitionen, dabei auch knapper in der Form, und so will uns denn bedünken, daß die Cadenz zum ersten Satz des C-dur-Concerts, von Anfang herein zwar nicht uninteressant, doch viel zu lang ist (7 Seiten) und daß besonders das Triller-, Doppel-Oktaven- und Sextenunwetter der letzten Seiten gar nicht dahin gehört. Noch voller nimmt der Componist die Backen in der zweiten Cadenz zum B-dur-Concert (ebenfalls 7 Seiten), wo die Themen des Concerts nicht einmal „interessant" verwendet sind, obwohl zwei derselben breit genug „verarbeitet" werden. Gestehen wir nun, daß es für einen heutigen Virtuosen und besonders für Rubinstein nicht ganz leicht sein mag, gerade zu diesen beiden Concerten passende Cadenzen zu schreiben, so war wohl zu erwarten, daß das C-moll-Concert, dessen prägnant rhythmisirte Themen prächtigen Stoff zu interessanten Combinationen und phantastisch-schönen Ergüssen bieten, Rubinstein zu etwas wählerischer Arbeit veranlassen würde. Und so ist es auch der Fall. Wenigstens ist der Theil, wo das erste Hauptthema in vielleicht für den Beginn allzu erweiterten Intervallen verarbeitet wird (aus den Terzensprüngen des Themas werden Dezimen und Oktaven) nicht ohne modulatorisches Interesse. Dagegen können uns freilich die chromatischen Baß-Explosionen der 8. und 9. Seite, dann die ziemlich „neuzeitlichen" oder „neudeutschen" Auflösungen auf der 5. Seite, wo der Dominant Septimenakkord mit übermäßiger Quinte sich regelmäßig so auflöst, daß diese Quinte enharmonisch verwandelt wird, und, indem der Baß eine kleine Sekunde abwärts geht, der $^6/_4$ Akkord dieses neuen Baßtones eintritt, nicht gerade besonders entzücken. Daß es an Schwierigkeiten der Ausführung hier nicht fehlen wird, kann Jeder als selbstverständlich hinnehmen, aber solche Griffe wie die in der rechten Hand Seite 7 dürften in der That nur sehr wenige Spieler im Tempo und mit Kraft herausbringen.

Bei dem baldigen Erscheinen von Beethoven'schen Originalcadenzen zu einigen seiner Concerte dürfte sich übrigens die Veröffentlichung dieser vorliegenden als mindestens theilweise unnöthig erweisen.

## Auch eine Entgegnung.

Der bekannte kirchenmusikalische Aufsatz Gumprecht's hat in Nr. 23 dieser Blätter eine Entgegnung von protestantischer Seite erfahren. Vom katholischen Standpunkte aus läßt der benannte Artikel keinerlei Einwendung zu und wir erklären uns damit vollkommen einverstanden: die Darstellung des Gegenstandes würde jedoch an überzeugender Kraft gewonnen haben, wenn der Verfasser statt der schwebenden geistigen Stützpunkte den festen gesetzlichen Boden des katholischen Cultus zum Ausgangspunkt gewählt und diesen als unwandelbare, in Sachen der liturgischen d. h. der eigentlichen Kirchen-Musik allein statthafte Grundlage nicht nur genannt, sondern zu Nutz und Frommen der Laien auch etwas ausführlich beschrieben hätte. Wäre dies geschehen, so würde ein musikalisch und sonst vielfach gebildeter Katholik sich kaum bewogen gefunden haben, der Redaktion dieser Blätter ein Schreiben einzusenden, in welchem so widersinnige Forderungen an die Kirche gestellt werden wie jene sind, die der Absatz des gedachten Schreibens enthält, den wir in Nr. 23 dieser Blätter als „Anmerkung" abgedruckt finden und diese Anmerkung ist es, der wir heute mit einigen Worten entgegenzutreten beabsichtigen.

„Die Kunst (so heißt es daselbst) ist nicht minder göttlich als die Religion; in ihr hat Gott dem Menschen eine seiner essentiellen Eigenschaften, die wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts Etwas hervorzubringen, abgetreten. Religion und Kunst erscheinen daher auf kirchlichem Gebiet als zwei gleichberechtigte Mächte und müssen, so gut es geht, Verträge und Frieden mit einander schließen. Nur auf diesem Wege gegenseitiger Anerkennung und Toleranz wird es möglich sein, den frömmeren aber unvollkommeneren und den minderfrommen oder genialeren Kunstwerken gleiches Recht angedeihen zu lassen. u. s. w."

In Bezug auf den ersten Satz des eben angeführten Bruchstücks müssen wir in Erinnerung bringen, daß die genannte wundervolle, unbegreifliche Schöpferkraft, das Vermögen aus Nichts (?) Etwas hervorzubringen nur so lange frei ist, als sie sich der Produktion solcher Kunstwerke zuwendet, die keinen speziell sachlichen sondern nur einen allgemein künstlerischen Zweck haben; stellt sich der Künstler dagegen die Aufgabe seine Schöpferkraft zu einem speziell sachlichen Zwecke verwerthen zu wollen, so muß er sich jenen Gesetzen fügen, die der Zweck bedingt, wobei die Wahl der Form und der Mittel so wie die künstlerische Ausführung in allen Fällen seinem Talent überlassen bleibt. So ergeht es nicht nur dem Musiker, sondern auch dem Maler, dem Bildhauer und dem Baumeister.

Will sich ein Componist auf kirchenmusikalischem Boden produktiv erweisen, so dürfen ihm die diesfälligen Gesetze eben so wenig unbekannt sein, als dem Operncomponisten die Kenntniß der durch das dramatische Element bedingten Gesetze mangeln darf, woraus zugleich hervorgeht, daß nur solche Componisten im Fache der Kirchenmusik Gediegenes leisten und nur solche Kritiker auf diesem Felde ein vollgiltiges, jeder Einseitigkeit baares Urtheil fällen können, in deren Person sich eine tiefe und umfassende Kenntniß des Geistes und Wesens der katholischen Liturgie mit einer ebenso tiefen Kenntniß der musikalischen Kunst und der Wirkung, die diese je nach Art ihres geistigen Inhalts und nach Art ihrer äußeren Erscheinung auf das Seelenleben der Menschheit übt, vereinigt findet.

Die Träger der modernen Kirchenmusik, selbst die Koriphäen Haydn Mozart und Beethoven nicht ausgenommen, scheinen mit dem eben ausgesprochenen Erfahrungssatze unbekannt geblieben zu sein, und wenn dies nicht der Fall, so haben sie die Kirche ignorirt und ihre Musik nicht dem kirchlichen Zwecke gemäß gestaltet, d. h. sie ließen ihr Genie frei walten und dies hatte zur Folge, daß sich ihre für die Kirche gelieferten Compositionen von ihren andern Leistungen äußerlich und innerlich durch Nichts unterscheiden, sondern nur durch Text und Titel zu Kirchencompositionen gestempelt sind.

Soll, wie in dem oben angeführten Bruchstück eines Schreibens an die Redaktion weiter verlangt wird, die katholische Kirche mit der Kunst Frieden schließen, so kann dies nur auf zwei Wegen geschehen: Entweder muß sich die Musik der Kirche fügen und die moderne Kirchenmusik muß einen ehrenvollen Rückzug nach dem ihr gebührenden Platz nämlich nach dem Concertsaal antreten, — oder die Kirche muß die moderne Kirchenmusik als ihre eigentliche Musik anerkennen; doch um dies thun zu können muß die katholische Kirche zuvor die Principien ihres Gottesdienstes ändern und das wird wahrscheinlich nicht geschehen, daher auch eine Gleichberechtigung der mehr oder weniger frommen oder genialen Tonstücke, wie sie der gedachte Briefschreiber beansprucht, nicht eintreten kann, weil die katholische Kirche in Betreff des Princips ihres Gottesdienstes diesfalls auch keinen Unterschied anerkennt.

Schlußwort der Redaktion. Wir haben dem Obigen unbedenklich einen Platz in unserer Zeitung gewähret, müssen aber eine Bemerkung dazu machen. Der Verfasser, Herr Tumo, gerirt sich vollständig als Vertreter des Katholicismus im Allgemeinen, während wir in ihm nur den Vertreter einer Partei in derselben erkennen können. Irrten wir uns hierin, so müßten Mozart's, Haydn's und Anderer Messen längst durch ein Verdikt aus den katholischen Kirchen verbannt sein und nur Palestrina und seine Schule Geltung haben. — Dies nur in Beziehung auf die autonome Sprache des Einsenders, während wir freilich, was die Kirchenmusik Mozart's und seiner Zeit betrifft, nicht zu weit von seiner Anschauung entfernt sein dürften.

## Eine nachträgliche Anmerkung zu dem Bericht über den „Salzunger Kirchenchor" in Nr. 25.

In dem obengenannten Bericht wird von Hymnen aus dem siebenten Jahrhundert gesprochen. Wir waren schon im Begriff die Zahl 7 für einen Schreibfehler unseres Berichterstatters zu halten und sie in 17 zu verwandeln, als uns durch einen sehr wohl unterrichteten Musiker

ein Referat der „Coburger Zeitung“ in die Hände kam, wo ebenfalls die merkwürdige 7 stand. Es dürfte hier irgend ein Mißverständniß obwalten. Entweder hat der Concertzettel fälschlich 7 statt 17 gesagt, oder es datiren blos die Melodien jener Hymnen aus dem 7. Jahrhundert und sind später harmonisirt worden; denn unser Referent spricht von alten Kirchentonarten, — diese waren aber im 7. Jahrhundert noch lange nicht zur Ausbildung gekommen.

---

# Correspondenzen.

## Hamburg.

-t- Obgleich unsere Concertsäle schon seit einigen Wochen geschlossen sind und die neu erwachte Natur die Musik in ihren Sommerschlaf gewiegt hat, bin ich noch mit meinem Ihnen zugesagten Bericht über die abgelaufene Saison im Rückstande, die Zeit drängt deshalb das Versäumte nachzuholen. Unsere musikalische Saison bot mehr, als je eine der früheren, und Jeder, dem die Musik am Herzen liegt, muß erfreut sein über unser mit jedem Jahr lebhafter werdendes Musikleben, um so mehr erfreut sein, als in unserer durch und durch kaufmännischen Stadt künstlerische Bestrebungen viel schwerer Wurzel fassen als anderswo. Erlauben Sie mir zuerst über die Leistungen des ältesten hamburgischen Musikinstituts zu berichten, über die des philharmonischen Vereins. In den von ihm veranstalteten vier Concerten hörten wir Beethoven's Symphonien aus C-dur, D-dur und A-dur und Haydn's C-dur-Symphonie, Weber's Ouverture zu Euryanthe, Cherubini's Ouverture zu Lodoiska, Spontini's Ouverture zu Olympia und eine Ouverture des Direktors dieser Concerte, des Herrn Grund zu „Malekadhel“ (wir haben nicht in Erfahrung bringen können ob vielleicht eine Oper diesen seltsamen Namen trägt). Das wäre, was Orchestermusik betrifft, nicht allzuviel Neues, dagegen haben wir eine große Reihe von Sololeistungen zu verzeichnen. Wir hörten von Frau Dr. Clara Schumann das Concert von Brahms aus D-moll, von Herrn Jaell das Clavierconcert aus C-moll von Beethoven, und wie es von Herrn Jaell nicht anders zu erwarten war, nach einer Bach'schen Gavotte und einem Chopin'schen Walzer den Lißt'schen Tannhäusermarsch und ein „Carillon“ benanntes Klingklangstückchen seiner eigenen Composition. Es wird Ihnen nicht unbekannt sein, wie Virtuosen von der Art des Herrn Jaell Beethoven, Bach und Chopin zu behandeln pflegen, darum sei der Rest: Schweigen. Ferner hörten wir vom Herrn Concertmeister Lauterbach aus Dresden Spohr's D-moll-Concert; Herr Kammermusikus Lindner spielte ein Concert und eine Caprice für Violoncell von seiner Composition und endlich hörten wir von Herrn Schradieck, einem jugendlichen Hamburger Virtuosen, die Othellofantasie von Ernst. Herr Stockhausen, dieser größte Musiker unter den Sängern sang in einem der Concerte, Frau Michal-Michaeli, eine ausgezeichnete Coloratursängerin, Fräulein Jenny Meyer aus Berlin und Fräulein Ubrich aus Hannover in den übrigen.

Neben diesen Concerten des philharmonischen Vereins veranstaltet der „Hamburger Musikverein“ unter Leitung des Herrn Otten alljährlich vier Concerte. In diesen hörten wir Schubert's Symphonie aus C-dur, Beethoven's Eroica und die drei ersten Sätze der neunten Symphonie, ferner Schumann's Ballade „des Sängers Fluch“ und die Ouverturen Beethoven's zur Leonore, Schumann's zum Manfred, Gade's „Michel Angelo“ u. s. w. Daß man Beethovens neunte Simphonie in dieser Verstümmelung gab ist gewiß nicht zu billigen, um so weniger als der Hamburger Musikverein über einen starken Gesangchor zu verfügen hat, und auch weil das Adagio der Symphonie durch die Umstellung (das Scherzo wird zum dritten Satze, um doch im D-moll wieder zu schließen) sehr beeinträchtigt wird. Die Gade'sche Ouverture „Michel Angelo“ war neu für uns. Das Beste, was wir ihr nachrühmen können, ist die glänzende Instrumentation und die straffe Form; im Uebrigen, scheint uns, steht sie gegen Gade's bedeutendere Werke zurück. Noch müssen wir des Schubert'schen Marsches erwähnen, welcher von Herrn Dr. Franz Lißt instrumentirt worden und uns unter dem Namen „Reitermarsch“ vorgeführt wurde. — Von Herrn Joachim hörten wir Spohr's Emoll-Concert, Schumann's „Abendlied“ und ein Andante von Kreutzer, von Herrn von Bülow Beethoven's Es-dur-Concert und neben andern auch Lißt's Walzer über Motive aus „Faust“ von Gounod. Wir glaubten bisher, wenn Jemand sich mit symphonischen Dichtungen, Messen u. s. w. beschäftigte, so würde er es andern Leuten überlassen Fantasien, Walzer und was dergleichen mehr ist über Anderer Melodien zu schreiben. Doch über dieses denkt Herr Dr. Lißt ohne Zweifel anders. Von Herrn Leopold Auer hörten wir Mendelssohn's Violinconcert, und endlich von Herrn Bendel Weber's Concertstück und einige seiner eigenen Compositionen in einer Weise, die Alles überbot, was wir von einem Virtuosen wie Herr Bendel erwarten zu können glaubten. Nicht allein mißhandelte Herr Bendel Weber's Musik auf die unglaublichste Weise, in seinen eigenen Compositionen machte er es selbst unserem durchaus nicht rigoristischen Publikum zu arg, und Herr Bendel mußte es erleben von demselben in aller Form abgewiesen zu werden. Wir erwähnen diesen Fall deshalb ausführlicher, weil uns in den „Signalen“ ein Artikel aus Hamburg begegnet ist voll überschwenglichen Lobes über Herrn Bendel und seine hiesigen Leistungen. — Herr Stockhausen sang auch in einem dieser Concerte und zwar unter anderem eine Arie aus Händel's Oratorium Resurrezione, außerdem hörten wir Frau Michal-Michaeli und Herrn Dr. Gunz singen.

Ueberblicken wir die Leistungen unserer beiden größten Concertinstitute, so drängt sich uns die Bemerkung auf, daß in beiden die Orchestermusik viel weniger als billig gepflegt wird. In dieser Reihe von 8 Concerten hörten wir von neueren Werken nur die eine Gade'sche Ouvertüre; im Uebrigen handelte es sich, wenn wir etwa noch die Lodoiska-Ouvertüre und die Ouvertüre des Herrn Grund ausnehmen, um Wiederholungen mehr oder weniger bekannter Werke. Fügen wir noch hinzu, daß auch die Art, wie manches der oben angeführten Werke zum Vortrag kam, z. B. die Haydn'sche Symphonie, vieles zu wünschen übrig ließ, so wird man die oben ausgesprochene Bemerkung gewiß nicht für ungerechtfertigt halten. Daß unsere localen Verhältnisse zum großen Theil die Schuld an diesem Uebelstande tragen, läßt sich nicht läugnen, doch muß auch vieles dem Umstande zugeschrieben werden, daß die beiden Vereine mehr als billig ihr Heil darin suchen, durch die Leistungen ihrer virtuosen Gäste einander zu überbieten, oder wie der kaufmännische Ausdruck lautet, einander Concurrenz zu machen. Wir hörten mitunter zwei Instrumentalsolisten und Gesangsvorträge in einem Concerte. Bedenkt man, wie viel Zeit neben 2 großen Concerten, einer Arie und den üblichen Solostücken übrig bleibt für Orchesterwerke, so kann schon aus diesem Grunde allein kaum noch vieles geschehen; daß man aber seine Zuhörer durch ein solches Verfahren zu sehr zerstreut um den Sinn für das Beste wach zu halten ist wohl selbstverständlich.

Ebenfalls unter Leitung des Herrn Grund steht die Singacademie. Von ihr wurde während der Saison außer Reinthaler's Oratorium „Jephta“: Bach's „Matthäuspassion“ zur Aufführung gebracht. Wir hätten gerne gleich anderen Ihrer Correspondenten diesen unsern Bericht mit einer Besprechung der Aufführung dieses erhabenen Werkes eröffnet, wir mußten aber davon abstehen, da wir leider des Guten so wenig und des Schlimmen so viel hätten berichten müßen. Wenn ein solches Werk zu einer so mangelhaften Aufführung kommt, so ist der Schade immer größer als der Nutzen, da denn schließlich doch der „veraltete Bach“ die ganze Schuld auf sich nehmen muß; glücklicherweise ist dieses im gegenwärtigen Fall weniger zu befürchten, da die Passionsmusik schon vor einigen Jahren durch Herrn Grädener in würdiger Weise bei uns eingeführt wurde. Um nicht unbillig zu verfahren müssen wir erwähnen, daß äußere Umstände einen Theil der Schuld am Mißlingen trugen. Frau Michal-Michaeli, welche die Ausführung der Sopranparthie übernommen hatte, wurde einige Tage vorher unpäßlich und also verhindert zu singen. Daß man aber Herrn Schneider, welcher die Partie des Evangelisten sang, veranlaßt hatte einige der Sopranarien zu übernehmen (sogar auch die aus A-moll: „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ mit Begleitung von 2 Clarinetten und einer Flöte!) ist doch wohl, gelinde gesagt, als ein arger Mißgriff zu bezeichnen. Wir wollen hier von den Willkürlichkeiten schweigen, die man sich in der Instrumentation u. s. w. erlaubt hatte, und nur noch hinzufügen, daß die Partie des Jesus von unserm Hamburger Sänger, Herrn Schultze, in durchaus befriedigender Weise gesungen wurde, daß Fräulein Meyer die Altpartie übernommen hatte und daß die Chöre zum Theil gut gelangen. Hr. Schneider, vielleicht der beste Vertreter des Evangelisten, leistete, soweit es die Umstände erlaubten, Ausgezeichnetes.

Der Hamburger Musikverein brachte unter Hinzuziehung einer großen Anzahl hiesiger und auswärtiger Sänger Beethoven's Missa solemnis zur Aufführung. Auch diese Aufführung konnte man keine gelungene nennen, wenn auch nicht in dem Grade mißlungen, wie die Passionsmusik; es bleibt aber immer anzuerkennen, daß Herr Otten uns mit diesem großartigen Werk überhaupt bekannt gemacht hat. Außer der Ballade von Schumann „Des Sängers Fluch“ die, wie schon erwähnt, in einem der Abonnements-Concerte des Vereines zur Aufführung kam, brachte man noch Mendelssohn's „Elias“ zur Aufführung im Privatkreis.

Der Cäcilienverein unter Leitung des Herrn Voigt hatte in dieser Saison gleichfalls 3 Abonnementsconcerte veranstaltet. Das erste derselben fand in der Michaeliskirche statt und brachte fast ausschließlich Chorgesänge a capella, deren Pflege der Verein mit besonderer Vorliebe betreibt und in welchen er auch wirklich Vortreffliches leistet. Wir wollen von den zahlreichen Stücken, die das Programm bot, nur Eccard's „Vom Leiden Christi“ und Mendelssohn's Motette „Mitten wir im Leben sind“ hervorheben. In dem zweiten Concerte hörten wir Mendelssohn's „Lauda Sion“, Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern“, eine Haydn'sche Symphonie und eine Anzahl Chorlieder a capella. In seinem 3. Concert (am 31. März) beging der Verein mit einer Aufführung der „Schöpfung“ die Feier von Haydn's Geburtstag. Das Werk bewährete sich in seiner alten Popularität, indem eine Menge von sonst den öffentlichen Concerten fernstehenden Zuhörern herbeigeströmt war, weit größer als der Saal aufzunehmen vermochte. Aufrichtig gesagt, machten wir die Bemerkung, daß man gerade in diesem berühmtesten Werk Haydn's vieles mit mehr Recht veraltet nennen kann *), als selbst dessen kleinere Instrumentalcompositionen. Bei dieser Aufführung hätte man nur einen etwas stärkeren Chor und eine stärkere Besetzung des Quartetts wünschen mögen; im Uebrigen konnte man durchaus zufrieden sein. Die Solisten waren wiederum Fr. Michal-Michaeli, Hr. Dr. Gunz und Hr. Schultze.

Händel's „Josua“ kam unter Leitung des Herrn Deppe zur Aufführung. Ein uns bisher unbekanntes Oratorium von Händel zum ersten Mal zu hören ist immer ein Ereigniß der erfreulichsten Art, wie viel mehr dann, wenn die Aufführung selbst so erfreulicher Art ist wie diese es war. Herr Dr. Julius Rietz hat die Instrumentation dieses Oratoriums neu bearbeitet und seine Bearbeitung lag auch dieser Aufführung zu Grunde. Wir müssen gestehen, daß uns die Begleitung der Recitative, gleichwie in der Passionsmusik mit 2 Violoncells und Contrabaß sehr wenig gefallen wollte. Auf die Dauer, d. h. wenn der Recitative viele sind, wird diese Begleitung wahrhaft unerträglich. Auch im übrigen schien uns als ob Hr. Dr. Rietz mitunter etwas zuviel gethan hätte, namentlich wollte uns die Nothwendigkeit einer Tuba nicht einleuchten. Der Erfolg der Aufführung des Josua bewog Herrn Deppe und den um ihn versammelten Chor gleich noch ein zweites Oratorium Händel's einzustudiren, und so kam auch noch dessen „Joseph in Egypten“ zu einer Aufführung im Privatkreise. Dieses wunderbar schöne Werk, dem wir recht viele Aufführungen aller Orten wünschen möchten, ist vielleicht am wenigsten bekannt von allen Oratorien Händel's. Die Handlung beginnt in demselben mit der Traumdeutung Joseph's und endigt damit, daß Joseph sich den Brüdern zu erkennen giebt. Die Chöre der 2. und 3. Abtheilung sind als von den Brüdern gesungen gedacht. Bemerkenswerth ist in diesem Werk die Vorliebe Händel's für die Form der Fuge und Doppelfuge, die uns in anderen seiner Werke selten begegnet. Noch müssen wir eines Concerts erwähnen, das Hr. Deppe zu Anfang der Saison gegeben, in welchem Herr Bargheer aus Detmold Spohr's G-moll-Concert spielte, und außer Beethoven's A-dur-Symphonie eine Ouvertüre des Hrn. Deppe zu Körner's „Zriny“ zur Aufführung kam. Da uns das Concert leider entgangen ist, können wir über diese Ouvertüre nur nach Ansicht der Partitur berichten. Dieselbe theilt die Vorzüge der in voriger Saison gehörten Symphonie des Hrn. Deppe: Gesundheit in der Erfindung, klare Form, und eine von großer Kenntniß des Orchesters zeugende Instrumentation.

Um mit den großen Concerten zu Ende zu kommen, wollen wir noch des zum Besten des Pensionsfonds für altersschwache Musiker erwähnen, zu welchem Herr Hofkapellmeister Krebs aus Dresden als Dirigent berufen war, der hier über ein sehr großes Orchester zu verfügen hatte, da sich des milden Zweckes halber alles Bedeutendere unter Musikern wie Dilettanten zusammen gefunden hatte. Wir können nicht sagen, daß unsere Erwartungen erfüllt worden, schon deßhalb nicht, weil Herr Krebs mit Beethoven's „Eroica“ zum Theil willkührlich genug umging. Eine Bach'sche Suite, die mit dem Programm lange genug angekündigt worden, kam leider nicht zur Aufführung.

Noch müssen wir der Bachgesellschaft unter Leitung des Herrn Armbrust gedenken, welche von Bach allerdings nur den größeren Theil der Cantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, und außerdem ein Requiem von Jomelli zur Aufführung brachte. Aus diesem Werk ist ein Bruchstück „lux perpetua“ durch Einzelabdrücke bekannter geworden. Das Ganze entspricht den Erwartungen, die man nach diesem Probstück hegen wird, nicht völlig; das Werk ist bei Cranz in Hamburg in Clavierauszug und Stimmen erschienen.

Die Kammermusik pflegten bei uns besonders die Herren Böie und Lee, welche in 6 Quartettabenden Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven aus E-moll und Cis-moll u. s. w., Schubert aus A-moll und dessen C-dur-Quintett, Veit's G-moll-Quartett, ein Quartett des Herrn Lee und Anderes mehr zur Aufführung brachten. Frau Dr. Clara Schumann brachte in zwei Soireen zwei neue Werke von Brahms zur Aufführung, ein Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell und Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Händel. In dem ersten und letzten Satz des Quartetts, scheint uns, befriedigt Brahms auch die größten Ansprüche, die man an ihn als einen außerordentlich begabten Künstler machen konnte. Ueber die beiden Mittelsätze möchten wir uns nach einmaligem Hören nicht weiter auslassen. Die Variationen erscheinen, wie wir hören, nächstens im Druck, wir können sie deßhalb hier auf sich beruhen lassen. In zwei Abschiedssoireen (einer in Altona) des Herrn Grädener hörten wir dessen Clavier-Quintett, dessen schönes Es-dur-Trio und zwei seiner Quartette aus A-moll und Es-dur. Kammermusik mit Clavier boten Herr und Frau Langhans, Herr Schwenke und Andere. Zum Schluß müssen wir noch über einen Uebelstand klagen, der bei uns einen bedenklichen Höhepunkt erreicht hat. Wir meinen eine gewisse Art von Concerten, bei denen, wie kürzlich Jemand in einem hiesigen Blatte bemerkte, die Höhe des Eintrittspreises mitunter das Einzige ist, welches sie berechtigt den Namen Concert zu führen. Jeder Chorist am Theater, jedes Clavierfräulein giebt hier, wenn es darauf ankommt, ein Concert auf eigene Faust, es giebt deren sogar Manche, welche die Mühe des Subscriptionensammelns selbst auf sich nehmen und auch eine Abweisung, die ihnen dann natürlich nicht selten zu Theil wird, gar nicht sehr schnell verstehen. In einer sehr großen Stadt könnte man dies Alles ruhig gewähren lassen, bei uns aber, die wir nur ein sehr kleines musikalisches Publikum haben, wird es zur wahren Plage.

Unsere Oper brachte, außer einigem Offenbach'schen Schund, fast nur Gounod's „Faust“, wenn wir nicht irren beinahe 50 Male. Wir müssen befürchten, daß der Componist sich bei weitem nicht einen so großen Antheil von diesem Erfolge zurechnen darf als der Maschinist, da man an die Ausstattung der Oper Außerordentliches gewendet hatte und die Schaulust der Hamburger unersättlich ist. Einige andere Novitäten, wie z. B. Lotenhusen's „Onkel und Neffe“ verschwanden wieder nach einmaliger Aufführung.

## Zeitungsschau.

Ein Artikel der N. Z. f. M. von E. Klitzsch bespricht die Fortschritte des Notenstichs bei Orchesterstimmen, findet begreiflich Leipzig obenan stehend, dagegen auffallend, daß Wien es sich nicht angelegen sein lasse „nachzustreben.“ Wir wären darin mit Herrn Klitzsch gewiß einverstanden, wenn wir nur wüßten, was denn eigentlich in Wien überhaupt jetzt von Orchesterstimmen gestochen wird. Wir bekennen uns unwissend und unfähig eine Firma in Wien zu nennen, welche sich damit

*) Keineswegs einverstanden. D. Red.

besorgt Orchesterstimmen von Symphonien und Ouverturen, also Concertmusik, neu zu stechen.

## Zur Verständigung.

E. N. In Nr. 1 des gegenwärtigen Jahrgangs dieser Zeitung hatten wir auf wünschenswerthe Aenderungen, welche in neuen Ausgaben der Claviercompositionen Mozart's und Beethoven's Platz finden möchten, hingewiesen; die von uns dazu gegebene Sammlung von Beispielen, welche die Sache besser erläutern sollten, war aber nicht mit zum Abdruck gelangt, was wir gegenwärtig bedauern müssen, da wir dann vielleicht hätten hoffen dürfen, vom Verfasser des in Nr. 20 dieser Blätter enthaltenen Aufsatzes nicht mißverstanden zu werden. Wo sind Aenderungen wirklich wünschenswerth, wo nicht? — Diese Frage drängt sich allerdings sofort jedem Denkenden auf, und es ist erklärlich wenn die Besorgniß entsteht, es könne damit zu weitgegangen und den betreffenden Meisterwerken ein Schaden zugefügt werden. Daß wir damals nicht zu viel gesagt haben, wenn wir behaupteten, es seien gewisse Stellen derselben unbedingt einer Aenderung (besser Wiederherstellung) bedürftig, wird uns jeder unbefangene Musiker, der die betreffenden Clavierwerke hinlänglich genau kennt, ohne Weiteres zugeben, und wenn solche Stellen immer wieder in ihrer verkümmerten Gestalt zu Gehör gebracht werden, so zeigt dies allerdings von einem Mangel an Nachdenken oder von Pedanterie. Andrerseits wissen wir aber recht wohl, daß es in vielen, vielleicht sehr dazu einladenden Fällen gar nicht gerathen sein dürfte, abzuändern, und zwar bisweilen sogar da, wo es wohl angenommen werden könnte, daß der Componist, hätte er die ausgedehntere Claviatur zur Disposition gehabt, gleich einfach hinaufgeschrieben haben würde. Es sind dies Stellen, die durch den rein äußerlichen Anlaß des Mangels an ein paar hohen Tönen geradezu, und zwar in musikalisch werthvoller Weise umgeformt worden sind. Daß hier jedes Andere vom Uebel wäre, ist natürlich keine Frage.

Die Unterscheidung solcher Fälle von jenen erst besprochenen, erfordert aber viel zu viel musikalische Kenntnisse und für dergleichen Details fein ausgebildeten Geschmack, als daß es, wie der Verf. des Aufsatzes in Nr. 20 meint, dem Spieler überlassen werden könnte, nach seinem Ermessen hier oder dort vom Buchstaben abzuweichen und die höheren Noten mitzubenützen. Wir müssen deßhalb dabei bleiben, daß es wünschenswerth wäre, wenn in neuen Gesammtausgaben der in Rede stehenden Clavierwerke gewisse entschieden verkümmerte Stellen durch Benützung der hohen Noten hergestellt, und diese neuere Spielweise als Variante über den betreffenden Takten der rechten Hand angemerkt würde; denn die historische Treue erfordert es selbstverständlich, daß der Urtext auch da, wo er eine solche Verbesserung wünschen läßt, in unveränderter Gestalt vorhanden sei. Freilich würde es darauf ankommen, für die Redaktion einer mit diesen Varianten ausgestatteten Ausgabe einen bedeutenden Musiker zu gewinnen, denn Sachkenntniß und richtiger Geschmack wären dabei in hohem Grade nöthig.

Schließlich müssen wir es natürlich der geehrten Redaktion dieser Blätter überlassen, ob sie zur Unterstützung des hier Gesagten einige der von uns früher eingesendeten Beispiele noch abdrucken will oder nicht, hoffen aber auch im letzteren Falle uns mit dem Herrn Verfasser des Aufsatzes in Nr. 20 in soweit verständigt zu haben, daß er uns nicht einer zu weit gehenden, die Verschiedenheit der einzelnen Fälle außer Acht lassenden Aenderungssucht zeihen wird, und erklären uns übrigens mit seinen treffenden Bemerkungen gegen die bei etlichen neuen Ausgaben Beethoven'scher Sonaten beliebten Zuthaten (besonders das gar zu häufige Pedal-Vorschreiben) vollkommen einverstanden. —

## Curiosum.

Die Wiener „Presse" läßt sich in ihrem Feuilleton aus London von der Industrieausstellung u. A. Folgendes berichten: „Unter sämmtlichen Sinnen leidet aber dort der Gehörsinn unstreitig am meisten. Acht gewaltige Orgeln mit Riesenpfeifen von märchenhaftem Umfang sind allein in den verschiedenen Räumen des Palastes aufgestellt und werden fast täglich gespielt. Jede derselben wäre mächtig genug, mit dem breiten Strom ihrer Töne die hohe Wölbung des Straßburger Münsters vollständig auszufüllen. Aber dieser majestätische Orgelklang, der die Seele des Hörers auf den Fittigen der Andacht sonst zu den heiligsten Gefühlen emporhebt, wird zum unausstehlichsten Charivari, wenn man in der nächsten Nachbarschaft fortwährend heisere Fagotte und Ophykleiden probirt, oder wenn zwei wüthende Trompeter wetteifernd nebenan die chromatische Scala durchrasen, wie es hier alle Tage regelmäßig geschieht. Bei solchen akustischen Qualen gäbe es für mich nur eine Erleichterung: mich an die collegiale Brust Dr. Hanslick's zu werfen und bei ihm Trost zu suchen. Er allein in dem großen London versteht meinen Schmerz.

Was soll ich euch erst von dem verbrecherischen Unfuge der Claviere singen und sagen, welcher hier systematisch getrieben wird? Ihre Ziffer im Palaste ist Legion: ich glaube, es hat sie noch Niemand gezählt. In jedem Schlupfwinkel des unermeßlichen Gebäudes lauert ihrer ein halb Dutzend auf Leute, und wehe dem einsamen Wanderer, der sich unbedacht in ihre gefährliche Nähe wagt. Er ist unwiederbringlich verloren.

Da sitzt gewöhnlich eine blonde, nettgekleidete brittische Jungfrau mit herabwallendem Haare, ganz unscheinbar neben dem Flügel. Man sieht der kleinen Hexe eine so schwarze Verrätherei gar nicht an. Aber kaum hat sich um sie eine erkleckliche Anzahl von arglosen Besuchern des Glaspalastes, nichts Böses ahnend, versammelt, so springt sie mit einem Ruck plötzlich auf, wie der Kapuziner im Burgverließe zu Laxenburg, und stürzt, den Deckel weitaufreißend, in leidenschaftlicher Hast zum Clavier. Was diese pianofortepaukende Mänade da öffentlich für Unthaten auf den unschuldigen Tasten verübte, mit welcher musikalischen Sündhaftigkeit sie eine abendrein ganz grauenhafte Phantasie über Verdi'sche Motive zu Tode hetzte, daß Einem alle Haare zu Berge stiegen, dies vermöchte bloß ihr seeliger Landsmann Shakspeare mit Meisterzügen zu schildern. Der Pilger aus dem Donauthal mußte aber bescheiden die Feder beiseite legen. Und dennoch wurde sie von den naiven Engländern mit Enthusiasmus beklatscht! —

Armes Jahrhundert, armes Instrument, das einst unter den weisen Händen Mozart's, Beethoven's und Chopin's zum Dolmetsch der edelsten Empfindungen der Menschheit geworden: du bist jetzt zum Marterkasten unserer Generation herabgesunken. Da eifert ihr immer so heftig gegen Drehorgeln und Walzermusik. Darin liegt nicht das Grundübel. Aber die Clavierstümperei ist's die uns musikalisch so tief entsittlicht hat. Man sollte wirklich auf der brittischen Insel mit einer Parlamentsacte in aller Strenge gegen dieses mit jedem Tag wachsende Unheil einschreiten, oder wenigstens nach Art des irischen Mäßigkeits-Apostels eine Harpsichord-temperance association gründen".

Schließlich beschuldigt der Berichterstatter die „ausgewanderten Wiener Claviermeister" der Einschleppung jener „Tastenepidemie." Das ist wohl nur Scherz, denn von Frankreich, Belgien und dem übrigen Deutschland dürfte wohl auch eine erkleckliche Anzahl solcher Tastenhelden eingewandert sein. D. Red.

## Nachrichten.

Wien.

Die Prüfungen am hiesigen Conservatorium finden dies Jahr wie gewöhnlich im Juli an Nachmittagen um 3 Uhr statt, und zwar in folgender Ordnung: Mittwoch den 2. Pianoforte (Prof. Dachs). Freitag den 4. Oboe (Prof. Petschacher), Knabengesang (Prof. Weiß). Samstag den 5. Horn (Prof. Kleinecke), Klarinett (Prof. Klein), Trompete (Prof. Moschek). Montag den 7. Violoncell (Prof. Schlesinger). Mittwoch den 9. Violon, Posaune (Prof. Slama), Flöte (Prof. Zierer). Freitag den 11. Mädchengesang 1. und 2 Klasse (Prof. Pichler). Samstag den 12. Fagott (Prof. Wittmann), Generalbaß (Prof. Sechter). Mittwoch den 16. Mündlicher Vortrag (Prof. Schwenda), Italienische Sprache (Prof. Sanbrini). Freitag den 18. Composition (Prof. Dessoff). Montag den 21. Pianoforte (Prof. Ramesch). Dienstag den 22. Violin 1. Klasse (Prof. G. Hellmesberger). Mittwoch den 23. Mädchengesang (Frau Andriessen). Freitag den 25. Violin 2. Klasse (Prof. Heißler). Samstag den 26. Mädchengesang (Prof. Grädener). Montag den 28. Violin 3. Klasse (Artist. Direktor Hellmesberger). Wir können schließlich nicht den Wunsch unterdrücken, daß man den Vertretern der Kritik bei diesen Prüfungen einen anständigen Platz reservire, damit es nicht dem Zufall anheimgestellt bleibt, ob sie zwischen Vettern und Basen der Schüler und zwischen diesen selbst einen Sitzplatz finden oder nicht.

## Briefkasten der Redaktion.

D. L. in F. Der projektirte Aufsatz wird mit Vergnügen erwartet. — B. in P. Besten Dank für die kaum anders erwarteten Aufklärungen über A. Was die übrigen Punkte Ihres Briefes betrifft, so können wir nicht beistimmen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 27. Wien, 7. Juli 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## An unsere geehrten Abonnenten.

In den Monaten Juli, August und September erscheint diese Zeitung am **Montag**.

## Die Verschworenen

oder

## der häusliche Krieg.

Oper in einem Akt von J. F. Castelli. Musik von Franz Schubert.

(Nachgelassenes Werk. Clavierauszug mit Singstimmen von C. Schneider; auch für Piano zu zwei oder vier Händen. Wien, Spina.)

S. B. Sowie wir es im Leben hundertmal lieber mit Menschen zu thun haben, die nichts anderes scheinen wollen als sie sind, aus deren Antlitz und Handlungsweise bei allen etwaigen Schwächen oder Sonderbarkeiten uns ein unverdorbenes Gemüth und die reine Natur entgegentritt, als mit solchen, die mit allen Wässern gewaschen sind, auf deren Stirn der berechnende Egoismus thront, und die bei aller anerkennenswerthen Bildung, bei allen ausgezeichneten Talenten und Kenntnissen nie verrathen, daß sie — auch Menschen sind wie Millionen Andere, — so ist uns auch in der Kunst der ewig frische Born einfacher aber wirklicher und natürlicher Empfindung in seiner bescheidensten Entfaltung hundertmal lieber, als ein Thurmbau künstlich aufgegipfelter und auf spitzfindigen Theorien mühsam zusammengesetzter Ausdrucksweisen, die uns wohl theilweise Bewunderung abzwingen, im Ganzen aber wegen sichtlich mangelnden Fundaments und schiefer Richtung Angst und Entsetzen einflößen. Auch in der Musik bleibt es ewig wahr, daß alle Kunst wieder zur Natur werden und den Eindruck derselben machen muß, wenn sie erfreuend und erhebend wirken soll. Im eminentesten Sinne ist dies bei den größten Tonmeistern, bei den tiefsinnigsten Tondichtern der Fall. Ihre Werke brauchen nur „in's rechte Licht gestellt," d. h. ohne störende Unvollkommenheiten in der Ausführung wiedergegeben zu werden, und das scheinbar verwirrendste Chaos ihrer Tonmassen löst sich in einfach schöne Gestaltungen auf, die Jeder, dessen Sinn nicht verschlossen oder verbildet ist, genießen kann.

Wer diesem kurzen Vordersatz nicht beizupflichten vermag, wessen Sinn unfähig geworden ist, sich am Einfachen aber Ungeheuchelten, innerlich Wahren zu erquicken, für den ist der folgende längere Nachsatz nicht geschrieben. Wessen Natur, durch raffinirte Genüsse abgestumpft, einer fortwährenden Aufreizung bedarf, um aus der gleichgiltigen, dumpfen Apathie heraus zur Empfindung einer Wirkung zu gelangen, für den können so einfache Gebilde wie der „häusliche Krieg" keinen Werth haben. Es steht aber zu besorgen, daß ein solcher Kunstfreund nur durch Zufall der Kunst in die Nähe gekommen ist, wohl vorübergehend ihre Anwesenheit gemerkt, aber nie an ihrer reinen Quelle getrunken, nie die Beseligung gekostet hat, die sie gewährt.

Welcher Chimborasso von Unnatur und künstlichem Schwulst liegt vor uns, wenn wir von der Oper überhaupt reden wollen! Was hat man nicht an der Seine wie an der Donau und anderwärts unter künstlicher Erhitzung des Bluts und Aufregung der Nerven zusammengebraut, um den schwerfälligen und blasirten Götzen, Publikum genannt, ebenfalls künstlich zu erhitzen und aufzuregen, ihn anzustacheln zum Klatschen und zum fleißigen Oeffnen seiner — Börse! Und da spricht man noch lange und ganz ungenirt von Kunst und Künstlern und bedenkt nicht, daß all' das von Rechtswegen längst aufgehört hat sich mit diesem edlen Namen schmücken zu dürfen, weil es längst Industrie geworden ist oder im besseren Falle nur zur Befriedigung eines mehr furchtbaren als löblichen Ehrgeizes dient.

Und in eine solche Zeit fällt die Erscheinung eines einfachen Blümchens, duftend zwar von Wohlgeruch und nicht minder wunderbar in der Einfachheit seines Wesens, aber nicht imponirend durch Pracht, Glanz und Höhe: des Schubert'schen Singspiels (fälschlich Oper), — ein Werk dessen Libretto schon in seiner großen Naivetät den schneidendsten Gegensatz gegen Alles bildet, was unserer „Zeit gemäß" scheint, die aller Naivetät so gründlich entwachsen. Da geschieht es denn, daß man den verwunderlichsten Urtheilen begegnet. „Unbedeutend" „undramatisch" „kindisch" und weiß der Himmel was noch alles dieses allerdings anspruchslose Werkchen mit seinen 11 Musiknummern sein soll. Die „Verschworenen"! Welch' Erwartung erregender Titel! Ganz im Ernst schreibt ein Musikreferent in einem Pester Blatte, der Chor darin, der eine Verschwörung im Werke hat, „und den Ehemännern, und noch dazu den gefürchteten Rittern des Mittelalters, den Krieg erklären will", sänge in einem Tone, der an die „Gemüthlichkeit der Wiener Schanklokale" erinnere! Meyerbeer, Verdi u. A. hätten es freilich anders gemacht, oder vielmehr sie hätten dieses Libretto um keinen Preis gewählt. Wer aber dergleichen hinschreiben kann, wie unser Pester Kritiker, der hat wahrlich keine Ahnung von den feinen Unterschieden die gerade der wahre Meister allezeit beobachtet, dessen Schicklichkeitsgefühl nicht zuläßt, daß in einer komischen Operette, wo Alles zugleich einen ziemlich derben ironischen Anstrich hat, Ernst gemacht wird, als handle es sich um Verschwörungen unterdrückter Freiheitsfreunde gegen blutdürstige Tyrannei.

Wir sind weder besonders Freund der Castelli'schen etwas lüsternen Muse, noch wollen wir Ungereimtheiten das Wort reden, welche der „häusliche Krieg" als Libretto im Ganzen enthält. Aber man darf es bei einer komischen Operette auch nicht zu genau nehmen, und es kommt schließlich auf die Moral des Ganzen an. Der heitern Muse ist ein

freieres Spiel der Phantasie gegönnt, als der ernsten, die bei Allem auf Glaubwürdigkeit und historische Treue Anspruch erhebt. Sowie ferner das Lustspiel den Knoten einer Handlung nicht bis zu der bedenklichen Gefahr auf Leben und Tod schürzt, sondern ihn locker erhält, um den Gegensatz der heiteren Lösung mit dem Conflikt nicht zu schroff werden zu lassen, so ist auch die komische Operette von vorn herein nicht darauf angelegt, uns in die tiefsten Tiefen der Leidenschaft zu stürzen; auf anmuthigen Wegen führt sie uns an ein leicht durchsichtiges Gestrüpp, durch das wir uns mit der Gewißheit schlagen, jenseits wieder auf guten Weg zu kommen. Höchstens lassen wir uns gefallen, wenn uns dabei die Hand von Dornen ein wenig geritzt oder in den Aermel ein Loch gerissen wird.

So locker auch die Diktion unseres Libretto's ist, es hat doch eine Moral aufzuweisen, und das ist schon *etwas* gegenüber dem Blödsinn unserer Tage, wo Scene an Scene gehängt wird, gleichviel ob Zusammenhang oder nicht, wenn nur „Amüsement" dabei heraus kommt.

Da wir eben das bei Manchen fast anrüchige Wort „Moral" gebraucht haben, so bemerken wir, daß uns keine Meisteroper und kein Stück eines berühmten wirklich großen Dichters bekannt ist, das einer solchen gänzlich entbehrte, und keines das sich auf die Dauer erhalten hätte, wenn sie fehlte. So könnte man vom Don Juan sagen, seine Moral sei: der übermüthige Verbrecher findet seinen Richter; von Figaro's Hochzeit: die Wahrheit trägt den Sieg davon; von der Zauberflöte: ruhige Ausdauer des ernst Strebenden führt zum Ziel, dem Dummen aber sind die Götter gnädig; von Fidelio: treue und aufopfernde Liebe kennt keine Hindernisse. u. s. w. Man versuche es aber mit Meyerbeer's Opern, nicht etwa blos mit Dinorah und Nordstern, sondern mit Robert der Teufel und Hugenotten, ob da irgend etwas der Art zu finden!

Die Moral unserer „Verschworenen" ist für eine lustige Oper gut genug, sie heißt:

Den Frauen geziemet nicht  
Durch Widersetzlichkeit zu kriegen;  
Durch Bitte nur, durch Zärtlichkeit  
Geziemt dem schwächeren Geschlecht zu siegen.

So possenhaft Manches ausgedrückt, so ungereimt Zeit und Personen, so unwahrscheinlich die Pointe des Conflikts (Näheres hierüber findet der geneigte Leser schon in Nr. 10 und 43 des vor. Jahrganges), die Hauptsache eines guten Opernlibretto hat der Dichter, von der richtigen Moral auch ganz abgesehn, doch getroffen: er hat dem Tondichter die rechten Momente an die Hand gegeben, wo die Musik ihren eigensten Bedingungen gemäß eingreifen und wirken kann, er hat auch Verse geliefert, die dem Componisten zu mannigfachen rhythmischen Gebilden bequemen und ausgiebigen Unterbau bieten. Und Schubert hat mit nicht zu unterschätzender Leichtigkeit und Grazie den Text in ein Tongewand gekleidet, das ihm vollkommen paßt. Eben darin aber bekundet sich seine Meisterschaft und sein Beruf auch als Operncomponist zu *wirken*, wenn er auch freilich nicht berufen war in dieser Hauptsache *Höheres zu leisten* als Mozart, dessen Größe gerade hierin besteht.

Von allgemeinen Dingen ist sonst noch zu bemerken: Die Natur des Singspiels, wo viel gesprochen, also die eigentliche Handlung nicht *musikalisch* dargestellt wird, gestattet dem Tonsetzer sich ausschließlicher in lyrischen Formen zu halten als in der wirklichen Oper, wo die lyrischen Momente nur Ruhepunkte des ununterbrochenen Tonstroms sind, wenn auch wichtige und unerläßliche. Schubert daher zum Vorwurf machen, seine Operette bestehe „aus einer Reihe von Liedsätzen", und müsse daher der Monotonie anheimfallen, wie ebenfalls jener Pester Recensent that, hat keinen Sinn; ist auch nicht einmal thatsächlich wahr. Eigentliche Lieder (Romanzen, Arietten) finden sich im Ganzen nur drei; „Liedsätze" aber dürfte man in der Oper wohl alle Formen nennen, die gesungen werden, ohne recitativisch oder vorwiegend deklamatorisch zu sein, und wo es nicht auf Entfaltung polyphoner Ensemble's u. dgl. ankommt. Erstere sind aber hier von vorn herein ausgeschlossen, und wo zu den letzteren Gelegenheit gegeben ist, da hören auch faktisch die „Liedsätze" auf. (Vergl. den ersten Theil des Duett's Nr. 1; den Schlußsatz von Nr. 3; den Verschwörungschor der Frauen, — ja gerade der Verschwörungschor — bis zum Andantino D-dur; den Chor der Ritter Nr. 6; das Allegro vivace in Nr. 8, und mehrere einzelne Sätze des Finale.) „Liedsätze" bilden auch den größeren Theil des Don Juan und des Fidelio, Opern, welche auch von den enragirtesten Gegnern des Liedartigen in der Oper als unübertrefflich anerkannt werden. Zu großartigeren Verwicklungen, dramatischen Steigerungen u. s. w. bietet, wie gesagt, das Sujet keine Veranlassung; große und schwere Kraft- und Massen-Entfaltungen würden in dem leichten Genre gar nicht passen; und doch möchten wir behaupten, daß prächtigere theatralische Gesammtwirkungen von Männer- und Frauenchören nicht leicht zu finden sein möchten; freilich dürfen sie vor Allem nicht — falsch gesungen werden, so falsch, daß, wie in Pest, die Leute aus dem Theater liefen! —
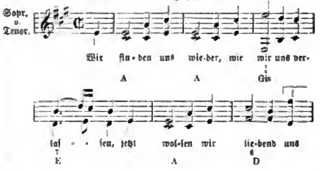
Im Ganzen schließt sich Schubert hier (aber schon vollständig ohne alle und jede Concession an die Gesangsvirtuosität) dem Mozart'schen Opernstil an, sogar mitunter dem Stil leichter französischer und italienischer Opern. Und darin sehen wir keinen Fehler, eben weil in der kleinen leichten Operette diese letzteren Stilarten so gewiß maßgebend sind, wie sie es in der heroischen ernsten Oper *nicht* sind.
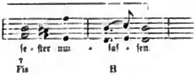
Bei der ersten Aufführung im Concertsaale war uns ein scheinbarer Mangel tieferer charakteristischer Behandlung aufgefallen; allein auf der Bühne, wo das ironische Element erst bemerklich wird, erschien uns Alles in einem andern Licht, und wir mußten die Selbstverläugnung des Componisten bewundern, der doch wirklich ernstere und tiefer ergreifende Töne in seiner Macht hatte, und, wollte er sie einmal entfesseln, sie gewiß zu entfesseln gewußt hätte.

Betrachten wir nun die einzelnen Nummern näher.
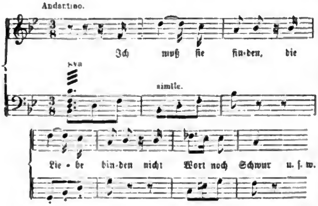
In Nr. 1 (A-dur-Allegro) begegnen sich der Page Udolin als Vorläufer der aus dem Morgenlande rückkehrenden Ritter, und seine Geliebte Isella. In Ausrufungen der Freude, rasch hinüber und herüber, treten die beiden Singstimmen alternirend auf. Schon die Modulation gibt der Stimmung sehr einfachen und glücklichen Ausdruck. Das Stück hatte in A begonnen, aber in E treffen die Liebenden aufeinander. Dann senkt sich die Musik wieder in die Haupttonart und in einem überaus hübsch erfundenen Liedchen sprechen sich Beide über die Zeit der Trennung und über ihre Erlebnisse aus. Von rein musikalischen Dingen ist hier der hübsche chromatische Harmoniegang

♮ 6 7  
fis, eis, e hervor zu heben, da er zugleich zu einer sehr ausdrucksvollen Pointe dient. In seligem Behagen tändeln dann die Beiden in einem etwas oft wiederholten aber sehr reizenden zweiten Thema, von welchem namentlich die eingeklammerte Stelle gar liebenswürdig sich ausnimmt:
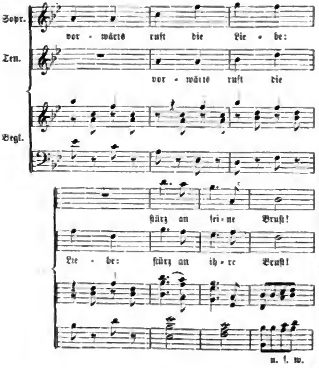





Dieses ganze Stück, ohne irgend tief zu sein, wie es schon die untergeordneten Persönlichkeiten gar nicht erlauben würden, ist ein so köstliches verliebtes Geplauder, wie man es nur im ersten Duett von Mozart's Figaro zum zweitenmal wiederfindet.




In Nr. 2 tritt **Helena**, Astolf's Hausfrau, mit einer schwermuthsvollen Romanze auf (sie weiß noch nichts von der Rückkehr der Ritter), welche sich den schönsten Liedern von Schubert anreiht, — sie erinnert von Weitem an den „Wanderer". Wir machen besonders auf den so einfachen und doch so merkwürdig wirksamen unvermittelten Eintritt des As-dur im Mittelsatz nach dem F-moll aufmerksam, dann aber besonders auf den überaus sinnigen Refrain, der zuletzt gar eigen nach Dur lenkt.




In Nr. 3 treten mit komischem Pathos die von der Gräfin zusammenberufenen Frauen auf, um Rath zu halten, wie sie den immer in Krieg ausrückenden Männern einen Riegel vorschieben könnten. Nach einer Einleitung folgt ein dreistimmiger Frauenchor, mit vielfachen Trillern in der Begleitung, der neben dem ritterlichen Anstand und vieler Grazie doch zugleich ein Element enthält, das die Frauen sehr fein charakterisirt, — beschreiben läßt sich's nicht, nur mit Befriedigung aus der Totalwirkung herausfühlen. Auch die Gräfin in ihrem altklugen Wesen ist trefflich gezeichnet; nicht weich und in vorwiegend stufenweisen Melodieschritten geht ihr Gesang einher, sondern in weiteren Intervallen und öfters mit dem Baß in Oktaven: man sieht, sie hat nicht übel Lust zu commandiren, und ist geeignet, dem Herrn Gemahl nicht bloß durch Schönheit, sondern auch durch Geist und Muth zu imponiren, wovon weiter unten noch ein eclatantes Beispiel. Späterhin liegt eine Polonaise dem eigentlichen Anfang der Sitzung zu Grunde, deren Thema nur in der Begleitung oder in dem jetzt zweistimmigen Frauenchor liegt, während die Gräfin dabei blos deklamatorisch das Präsidium führt. Der Satz, bald in F-dur bald in F-moll und As-dur das Thema bringend, folgt mit graziöser Ungezwungenheit den Schattirungen der Empfindung, indem er bald die formelle Höflichkeit der Antwort auf die Fragen der Gräfin, bald die wirkliche Klage über die trostlose Einsamkeit zum Ausdruck bringt. Ebenso einfach als wirksam ist die später alternirende Behandlung von der Stelle an: „das muß sich ändern," wo die Modulation immer eine Quinte hinansteigt. Nun tritt ein Allegro in C-dur 4/4 auf, wo die Gräfin zur eifrigen Berathung drängt, aber selbst in unangemessenes Geplapper fällt. Das Unnatürliche der Situation ist aber hiermit viel richtiger und feiner ausgedrückt, als wenn die Gräfin den commandirenden Ton streng beibehalten würde.

(Schluß folgt.)

---

## Kritische Revüe.

### 1. Werke für Gesang.

**a) Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.**

R. v. Gericke Lieder. op. 7 u. 8. — Verlag von Ernst Berens in Hamburg.
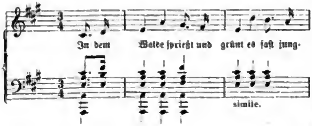
Constantin Bürgel, Gesänge. op. 1 u. 3. — Verlag von Robert Timm in Berlin.
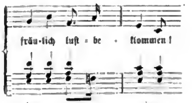
Alfred Schöne, zwölf Lieder. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

F. J. Urban, Liebes-Lust und Leid, zwölf Gesänge. op. 16. — Verlag von R. Timm in Berlin.
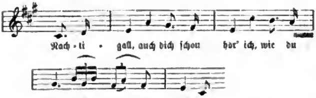
v. Br. — Man wird ziemlich allgemein zugestehen, daß „der Sängerkrieg auf der Wartburg" eine der am wenigsten anziehenden Partien in Richard Wagner's „Tannhäuser" sei; es ist sogar vielleicht nicht zu hart geurtheilt, wenn man ihn als unerträglich langweilig einerseits und ein bischen abgeschmackt anderseits bezeichnet; wenn nun die Herren Gericke, Bürgel, Schöne und Urban — Namen, denen wir insgesammt wieder zum ersten Male begegnen — sich zu einem ähnlichen Sängerturnei vereinigen würden, so wäre es schwer vorherzusehen, wer von ihnen den Preis in der — Pinscherei erringen würde, d. h. um nicht ungerecht zu sein, müssen wir hinzufügen, daß die Wahlentscheidung muthmaßlich nur zwischen den Herren Schöne und Urban schwanken würde, denn was uns die Herren Gericke und Bürgel in den oben angezeigten Liedern als Proben ihres Talentes bieten, ist mit keiner schlimmeren Eigenschaft als mit der des gänzlich Unbedeutenden, überaus Gewöhnlichen behaftet, dagegen die Leistungen der vorgenannten Herren besondere Beachtung verdienen. Herr Schöne scheint sich, in puritanischer Verachtung der modernen Ueberschwenglichkeit, seine besonderen An-

fichten über die Einfachheit des Liederstils gebildet und seine Begeisterung aus den flachen, durftigen Liederkompositionen des vorigen Jahrhunderts geschöpft zu haben. Es wird zu seiner Charakterisirung der Anblick der folgenden Melodie, welche er zu einem Heine'schen Frühlingslied „gesetzt" hat, vollkommen genügen:
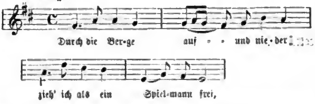






Und die zweite Strophe:
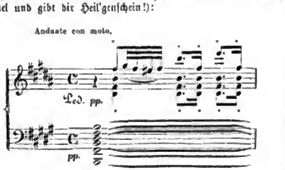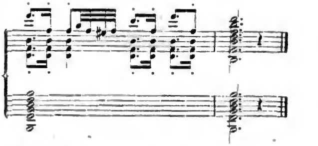



Wir können uns wohl vorstellen, daß der tiefsinnige Forscher im Gebiete der Wissenschaft, der gelehrte Musikdirector Dr. M. Hauptmann, von der Ehre, welche ihm der Verfasser dieser Gesänge durch deren Widmung erwiesen hat, sehr erbaut gewesen sein wird.

Die Muse des Herrn Urban sei hier durch die folgende Melodie:




und durch das Vorspiel zu einem höchst gedankenvollen, schwärmerischen Liebeslied von Carl Eck (Es hellt der Mond vom Himmel und gibt dir Heil'genschein!):






vertreten sein. Seine Muse spricht nicht blos in Tönen, sondern auch in Worten, und in diesen nicht minder originell, als in jenen, wie die folgenden Verse bezeugen, die von ihm herrühren:

Der Tag sich neiget, geht still zur Ruh',
Und Sonne vergoldet den Hain.
Verlassen steh ich so fern
Von dir, o Geliebte mein.
Die Nachtigall klaget mit sanftem Ton
Ich falte die Hände zur Nacht,
Und bete für dich, mein treues Lieb,
An die ich in Sehnsucht gedacht.

### b) Für Chor.

A. L. Leidgebel. „Auf dem Züricher See," Gedicht von Göthe, comp. in Form einer Sonate für Pianoforte und Männerchor. op. 20. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Daß Herrn Leidgebel das wunderbar schöne Gedicht, welches Göthe auf seiner Reise durch die Schweiz während der Ueberfahrt über den Züricher See dichtete, zur Composition anreizte, könnte als ein Zeichen guten poetischen Geschmacks angesehen werden. Er glaubte in dem Gedicht hinreichenden Stoff für eine ausführlichere Composition zu finden und verfiel darauf, ein dreisätziges Werk hervorzubringen, in welchem der Gesang nur einen integrirenden Theil des Instrumentalen bildet, dessen erster Satz in den Grundzügen seiner formellen Gestaltung in der That so ziemlich dem einer Sonate gleicht, dessen zweiter Satz aus einem kurzen Adagio besteht, während der dritte sich ungefähr als ein Rondo präsentirt. Wir haben gegen die gewählte Form nichts einzuwenden und die Gliederung in zwei durch ein Adagio getrennte Allegrosätze motivirt sich ganz natürlich durch den Inhalt der Verse, deren erstere und letztere eine lebhaft emporstrebende Empfindung aussprechen, während die mittleren:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, so Gold du bist,
Hier auch Lieb und Leben ist —

in stille Betrachtung versinken. Aber was hilft es, wenn wir Herrn Leidgebel dafür loben möchten, daß er seinen einmal gefaßten Plan recht verständig ausführt, da der Inhalt, welchen er uns in so solider Fassung darbietet, so gar wenig anregend ist; das ganze Opus bringt es nicht zu Einem, entweder melodisch, oder rhythmisch oder harmonisch anziehenden, bedeutenden Gedanken, sondern spinnt sich mit großer Genügsamkeit und Gelassenheit von Anfang bis zu Ende in einer ununterbrochenen Folge von Gemeinplätzen und Phrasen fort, so daß die schönen konkreten Züge, in welchen der Dichter sein Bild zeichnet, durch das Spülwasser, welches der Componist über sie ausgießt, gänzlich verschwemmt werden. Daher — gehen wir weiter zur Tagesordnung über, auf welcher uns zunächst begegnet:

Jos. Haydn, „Der Sturm," Chor mit Begleitung des Orchesters.

Diese bekannte, keineswegs sehr bedeutende, aber recht wirksame Composition Haydn's liegt uns nämlich in einer neuen, sehr

schönen von Breitkopf und Härtel veranstalteten Ausgabe vor, auf welche wir hier eben nur hinzuweisen haben.

2. Instrumentalwerke.

**C. Reinecke. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. op. 72. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

Der fleißige und gewandte Componist von „Nußknacker und Mausekönig" hat in dem vorliegenden Concert wieder ein Produkt zu Tage gefördert, welches die Kritik, wofern sie keinen andern als den traditionellen Maßstab anlegen will — wie dies Erscheinungen des Tages gegenüber billig ist —, nur rühmend anzuerkennen vermag. Reinecke folgt in seinem Concerte genau der von Mendelssohn und Schumann (in seinem A-dur-Concert) gezeichneten Wegen. In seiner Melodik, im Bau, in der Art der thematischen Arbeit, im Character der Passagen, über deren spärliche Anwendung sich concertlustige Spieler nicht werden zu beklagen haben: in allem erkennt man genau die Muster, nach welchen sich der Componist gebildet hat. Dieser Umstand schließt sein Werk von dem Rang einer Production im höheren, eminenten Sinne aus, aber den Spuren früherer Meister mit Geist und Grazie zu folgen, erfordert auch ein nicht gemeines Talent und man muß es dem Autor nachsagen, daß, wenn er das Material zu seinem Bau auch mehr aus fremdem Schacht als aus der eigenen Brust gewonnen hat, der Bau selbst, welchen er aufführt, sich doch so leicht und zierlich erhebt, daß man dem tüchtigen Baumeister durchaus Beifall zollen muß. Geschickte Spieler können mit diesem Concert, wie man zu sagen pflegt, Ehre einlegen. Eine eingehendere Analyse desselben möge diesen Blättern vorbehalten bleiben. Nur so viel bemerken wir noch, daß das Concert, der gewöhnlichen Anordnung folgend, aus drei Sätzen gebildet ist, deren erster (Allegro $^{4}/_{4}$) in Fis-moll, der zweite (Adagio $^{3}/_{4}$) in Des-dur und der dritte (Allegro con brio $^{2}/_{4}$) in Fis-dur steht. Das Werk ist Seiner Hoheit dem Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha gewidmet, dem auch die Herren Leidgebel und Urban die Früchte ihrer Muße zu Füßen gelegt haben.

**3. Klengel. Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine. op. 2 u. 3. Verlag von Breitkopf und Härtel.**

Der Autor dieser Sonaten ist wahrscheinlich ein Sohn des durch sein Fugenwerk bekannt gewordenen Componisten gleichen Namens. Wir müssen in diesem Falle bedauern, daß wir, so wie wir dem Werke des Vaters bei aller Gelehrsamkeit doch keine eigentliche künstlerische Bedeutung zuerkennen konnten, so auch dem Sohn kein günstiges Prognostikon zu stellen vermögen. Wir möchten ihm aber abrathen, auf dem betretenen Wege fortzufahren, denn wir glauben, daß er keinen Beruf zum Componisten hat; in den vorliegenden zwei Sonaten wenigstens können wir nicht die Spur eines solchen entdecken: er tobt und irrlichterirt in G-moll und D-moll umher und ist doch in all dem nicht der geringste Kern; nicht ein werthvoller Gedanke, nicht ein echter Empfindungslaut dringt aus dem Notenschwall hervor. Er steht noch im Beginn seiner „Laufbahn," wo das Umkehren noch einen weniger rigorosen, mit minder schmerzlicher Entsagung verbundenen Entschluß kostet. Wir möchten ihm freundlichst dazu rathen; beweist er uns aber später noch einmal wider Vermuthen seine Berechtigung den Musentempel zu betreten, dann wollen wir ihm gratuliren; jetzt können wir es nicht.

Es thut uns leid, daß wir heute wieder einmal nur so wenig Worte der Anerkennung für eine Reihe „strebender" Zeitgenossen finden konnten, unter denen jedenfalls Reinecke durch Talent und Bildung weit hervorragt und dessen Werk das einzige ist, auf welches nochmals zurückzukommen als eine Pflicht dieser Zeitschrift erscheinen dürfte.

---

# Kosakengesang.

## Eine Reiseerinnerung.

Von B—r.
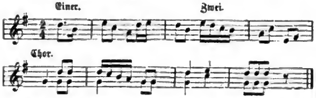
Es war im Jahre 1854; der orientalische Krieg hatte begonnen, die Westmächte hatten dem kranken Mann eben ihre ersten Mixturen in Gestalt von Truppensendungen zukommen lassen, Rußland, von den großen Umrissen, die der Krieg anzunehmen begann, überrascht, gegen die türkische Armee nicht im Vortheil, von Silistria militärisch, aus den Donaufürstenthümern bald auch diplomatisch weggedrängt, begann den großen Krieg in Aussicht zu nehmen, und organisirte seine naturwüchsigen Horden zu militärisch (wo möglich) brauchbaren Truppenkörpern. Seltsame Experimente geschahen dabei. So mußte ein Corps von mehreren tausend Baschkiren aus der Nähe des kaspischen Meeres in achtmonatlicher Wanderung nach den Ostsee-Provinzen ziehen, um dort als unbrauchbar erkannt zu werden, und sich mit dem Erfolg zu begnügen, den dortigen Einwohnern durch ihre nationalen Eigenthümlichkeiten, Trinken von Pferdeblut u. dgl., zum Ergötzen und Entsetzen zu dienen.

Nicht viel anders erging es den Kosaken. In der vorausgegangenen Friedenszeit war ihr militärischer Ruf der größte gewesen. Militärische Fachschriftsteller hatten sie in ihrer Kompfesart für geradezu unwiderstehlich, für das eigentliche Fundament des militärischen Uebergewichts Rußlands erklärt, das eben darin bestehe, ein Volksheer zu haben, dem in den civilisirten Armeen des übrigen Europa nichts an die Seite zu setzen sei. — Wie rasch dieser Nimbus schon in dem Kampf mit den türkischen Baschi-Bozuk schwand, ist wohl noch allgemein in Erinnerung.

Ich reiste damals Mitte Juli aus den Ostsee-Provinzen zurück in's deutsche Vaterland, um mich noch jahrelangen Entbehrungen musikalisch wieder etwas zu restauriren: und da war mir denn ein Abschiedsconcert eigener Art beschieden. Das Grenzstädtchen Polangen (unweit Memel) war eben, in Erwartung einer Landung der englisch-französischen Flotte, von russischen Truppen, namentlich leichter Cavallerie, also auch Kosaken, stark besetzt; und durch Zufall eben auch der Ober-Präsident von Ost-Preußen (v. Eichmann) behufs gewisser Zollregulirungsverhandlungen anwesend. Preußen, nach dem „Abfalle" des „undankbaren" Oesterreich das einzig „treu" gebliebene, wurde damals von dieser Seite eifrigst beschmeichelt, und so konnte es nicht fehlen, daß ich Zeuge sowohl von den militärischen als von den — musikalischen Leistungen einiger Sotnien Kosaken, die dem Repräsentanten des „alten Allürten" zu Ehren in beider Hinsicht ihr Bestes preiszugeben beordert waren. Wenn nun dem Gaste der militärische Theil der wichtigere schien, wenn die aufgeführten Reiterkunststücke (die übrigens in keinem Betracht über das hinausgingen, was wir in jedem Kunstreiter-Cirkus zu sehen gewohnt sind) dem officiellen Zuschauer einige anerkennende Worte über „Zusammengewachsensein mit dem Pferde, wie das keine zweite Cavallerie Europas leiste," entlockten, während der musikalische Theil nur ein halb mitleidiges Lächeln auf seine Lippen rief, so mag ein Bericht über letztern dennoch in Wahrheit das größere Interesse in Anspruch nehmen, zumal, gleich mir selbst, wohl die Wenigsten eine klare Vorstellung von dem Gesang dieser uns damals so nahe gerückten Natursöhne haben, die Meisten vielmehr geneigt sein möchten, die unläugbare Eigenthümlichkeit derselben in solchen Punkten zu suchen, in denen sie gar nicht vorhanden ist.

Man mag sich nämlich den Gesang solcher halbbarbarischen Völker gerne auch in rein musikalischer Hinsicht von unserer Musik ganz verschieden denken, man mag glauben, ihren Weisen liegen ganz andere uns unbekannte, so unfaßliche Tonarten, Tonsysteme zu Grunde, man erwartet von diesen Völkern der Steppen und Wüsten zum wenigsten ein melancholisches Moll, welches, gepaart mit andern Absonderlichkeiten, dem Ganzen ein fremdartiges Gepräge verleihe: und so war ich denn selbst erstaunt, von dem

Allem kaum eine Spur zu entdecken, Gesänge zu hören, die an Frische und Lebendigkeit eher die unsrigen übertreffen. Ich setze zum Beweis dessen eines der drei Liedchen her, die sie vortrugen; durch die Unkenntniß ihrer Sprache und die Kürze der Zeit sah ich mich zwar auf die Verzeichnung der Noten beschränkt, glaube aber in dieser Hinsicht treu berichten zu können, so weit das sonstige Eigene dieses Gesangs es eben zuließ. Auch die Tonhöhe mag ungefähr zutreffen.




Man sieht leicht, fremde Tonart, fremde Rhythmen sind das nicht; es ist überhaupt nichts darin, was nicht, wenn durch die Worte Veranlassung gegeben wäre, irgend ein Gesangs-Componist eben so machen würde. — Aehnlich aber waren auch die beiden andern Lieder in ihrem harmonischen und melodischen Theil: ein gewisses Schwanken allerdings zwischen Tonika und Unterdominante, wie es sich auch in dem Obigen kundgibt, charakterisirte auch noch ein zweites Lied; das dritte, das sie überhaupt nicht gut und sichtlich auch nicht übereinstimmend gern sangen, steht mir eben darum nicht mehr so bestimmt vor der Erinnerung.

Was ferner allen dreien gemeinsam war, und manchmal sowohl die Tonart als auch den frischen Charakter der Melodie zu entstellen drohte, ist die freilich nur melodische, nicht aber harmonisch begründete, nur scheinbare und unbestimmte Ausweichung in die Unterterz der Unterdominante (zweite Stufe der Tonika) wie sie der zweite, und noch mehr der dritte und vierte Takt des obigen Liedes zeigen. — Den Rhythmus wird Jeder als körnig und kräftig, das Auslassen der ¼ Pause zwischen Schluß und Anfang Jeder als der freien bestimmten Bewegung des Ganzen angemessen empfinden. — Daß endlich die Harmonie nichts Bemerkenswerthes bot, zeigt wohl der erste Blick auf die Noten; bedürfte es eines weitern Beweises, so wäre noch im zweiten Lied der Rückgang aus der Oberdominante nach der Tonika durch die für unser Ohr so abgenützte Phrase



zu erwähnen.

Liegt nun in all Diesem die Eigenthümlichkeit des Kosakengesanges nicht, so gab dagegen die ganze Anlage der Lieder die Anschauung einer eigenthümlichen ganz bestimmt ausgeprägten Kunstform. Der gleichmäßige Verlauf jedes der drei Lieder war nämlich folgender: Von den 10 Mann der Ssotnie (jede Ssotnie bildet einen Chor für sich) waren 4 je mit besonderer Aufgabe betraut. Einer begleitete mit dem Tomburin; die 3 Andern waren Solosänger. Nun wurde das Lied immer von Einem angefangen und bald (mehr nach Laune, vielleicht auch nach Anleitung des Textes, als genau jedesmal auf derselben Note) fiel ein Zweiter mit ein, einstimmig mit dem Ersten (nicht etwa begleitend); zuletzt brach der ganze Chor los. In eigener Weise beschäftigte hier den dritten Solisten das zweite Lied: auf dem letzten Ton des Chors trat er mit der gellend hervorgestoßenen Tonika ein, und während er diesen Ton beliebig lang als Orgelpunkt hielt, fing der erste Solist das gleich anfangs nach der Unterdominante sich wendende (und also mit dem gehaltenen Schlußton harmonisch sich wohl zusammenfügende) Lied wieder von vorn an. So wiederholten sich die kurzen Strophen des Liedes fast endlos, bis zuletzt in schnellerer Bewegung und fast gesprochen, ebenfalls erst mit wenigen, dann mit immer mehreren Stimmen der Gesang in ein wirres Durcheinander zu zerfahren schien, dem plötzlich der einstimmig kurz abgestoßene, der Höhe nach zwischen der Tonika und deren Unterterz schwankende Schlußton ein Ende machte. Und hier, bei diesem „Stretto" war dem dritten Solosänger im dritten Lied noch eine ganz besondere Rolle angewiesen: mitten aus den Tönen des Accordes der Tonika heraus, in denen die Andern sangen, ließ seine gellend klagende Stimme die — Sexte des Grundtons hören, in Pausen und je auf dem schlechten Taktheil, was seinen eigenthümlichen Eindruck sicher nicht verfehlen konnte (zugleich auch zeigt, daß hinter manchen dieser musikalischen Ergüsse unsere Darstellung durch Noten fast nothwendig zurückbleiben und die bloße Beschreibung an ihre Stelle treten muß).

Haben sonach diese Lieder eine Anlage, die, von der Natur selbst an die Hand gegeben, an die Formen gar mancher unserer Musikstücke, in dem „Stretto" an die italienische Arie, in dem Nacheinandereintreten der Stimmen an Kanon und Fuge erinnert, so wird man kaum fehl gehen, wenn man sie auf die Individualität dieser Völker zurückführt, aus der sie entstanden sind. Sehen wir in den gleichmäßig vielstimmigen Chören unserer künstlerisch vollendeten Musik das Bild eines gleichmäßig in allen seinen Theilen angeregten Volks, dessen einzelne Strebungen und Organismen in den allseitig zu ihrem Rechte kommenden, sich in ihrem eigenthümlichen Wesen entwickelnden Stimmen ihren Ausdruck finden, wo Jeder an seinem Platz in seinem Recht anerkannt und gefördert ist (ebenso wie wir in dem gothischen Dom das germanische Princip der Individualisirung des Einzelnen dargestellt finden), so scheinen jene Kosakengesänge mehr das Spiegelbild eines Volks zu sein, welches, wesentlich despotischer Natur, eines Vorsängers und Vorangängers bedarf, an dessen Leitung gebunden bleibt, ohne zu eigener freier Selbstbestimmung zu gelangen; sie scheinen ein unbewußt getreues Abbild der Rathsversammlungen jener Steppenvölker zu sein, wo der Stammeshäuptling mit einem Vorschlag hervortritt, ein Zweiter unterstützt, die Gesammtheit durch Zuruf entscheidet, und in wildem Durcheinander das Beschlossene alsbald zur Ausführung kommt, bis zuletzt die ganze Horde am fernen Horizont zerstiebt.

Auch ein Zweites, was jenem Kosakengesang noch in jedem einzelnen Ton seine bestimmte örtliche Färbung gab, mag uns deutlich auf die Steppennatur hinweisen. Es war nämlich ein Glück, daß keiner unserer renommirten Kunstgesangslehrer verdammt war, diese gegen alle Regel und Schule gebildeten Töne anzuhören. Das waren die schönsten Nasen-, Gurgel- und Kehl-Töne, die je angehenden Gesangsschülern zu abschreckendem Beispiel aufgestellt worden sind, recht geeignet ein an kunstgemäßen Gesang gewöhntes Ohr zur Verzweiflung zu bringen. So hielt sich schon der Chor in einer für bloße Naturstimmen ungewöhnlichen, geschraubten Höhe. Aber vollends die drei Solosänger übertrafen einander durch ganz unnachahmliche Laute. Wenn der Erste noch mit einer gewissen Würde seine Stimme in die Höhe preßte, wenn der Zweite mehr durch Johlen seine Töne gewann, so schien der Dritte durch seine Virtuosität im Herausdrücken der fremdartigsten Laute ein gewisses Ansehen zu genießen: bald schien er zu blöcken, gleich dem jungen Schafe, bald war seine (ohne Wort, als bloßer Ton wirkender) Stimme eine schrille mit aller Macht angeblasene Kinderpfeife und die eingezwinkerten Augen, das vorgepreßte Kinn, der langgestreckte Hals bezeugten sein Bewußtsein von der Wichtigkeit eben gerade dieses und gerade solchen Tons. — Man wird wohl nicht falsch deuten, wenn man solche Art des Singens nicht der bloßen Natürlichkeit des Gesangs zuschreibt: andere nicht mehr gebildete Völker singen ja anders; sondern es scheint auch hier der Charakter der Steppe sich auszusprechen. Wie wir den durch Forste und Schluchten hallenden, durch Vorhalten des Schildes verstärkten Schlachtgesang unserer Vorfahren uns gern durch die tiefen dröhnenden dunklern Vokale, die A-, O-, U-Laute gebildet denken, gemäß ihrer Bestimmung einen ringsum erfüllten Raum bis zum Mitschallen gleichsam in Schwingung zu setzen: so ist es in der Steppe vielmehr der schrille, spitze, in die Ferne dringende I-

und F-Laut, durch den der flüchtige Reiter seine Nähe in der baum- und hügellosen Oede verkündigt, wie denn wirklich der offizielle Schlacht-Ton der Kosaken, unter dem sie mit vorgehaltenen Lanzen oder Säbeln auf den Feind eindringen, ein gellend scharfes J — J — J ist. Das Bestreben aber, solche spitze Laute möglichst durchdringend in die öde Weite zu senden, nicht an nahen Gegenständen zu verstärken, sondern durch einen gegenstandlosen leeren Raum auf einen fernen Punkt zu concentriren, dies Bestreben führt nothwendig auf die oben geschilderte Gesangsweise.

Werden wir daher auch schwerlich bei den Kosaken uns im Singen unterweisen lassen, so gewährte doch ihr Gesang einen gewissen Genuß, und verdiente das mitleidige Lächeln des alliirten Gastes nicht; wie sie auch gesungen haben mögen für unsere Ohren, ihr alle Vergleichung abweisender Gesang war jedenfalls ein Gesang aus voller Brust, aus voller Lust am Singen und an ihren heimischen Liedern, lebendig, kräftig, feurig wie sie selbst.

(Schluß folgt.)

## Von Beethoven's Hand corrigirte Orchesterstimmen, im Besitz der Ges. d. Musikfreunde.

G. N. Autographa und Skizzenbücher von Beethoven sind schon längst ein Gegenstand begierigen Suchens der Handschriften-Sammler geworden. Wenn auch eine Merkwürdigkeit, so sind sie, bei der beträchtlichen Anzahl, in welcher sie sich leider zerstreut bei den einzelnen Besitzern vorfinden, doch gerade keine Seltenheit. Zu den Seltenheiten rechnen wir aber eine jüngst im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufgefundene Anzahl geschriebener und von Beethoven eigenhändig corrigirter Orchesterstimmen der letzten fünf Symphonien und der Ouverture Op. 124, welche vermuthlich sämmtlich, und mit Gewißheit zum Theil, bei den ersten Aufführungen dieser Werke und bevor sie gedruckt waren, gebraucht wurden. Es ist das ein Schatz und ein Besitz, dessen sich unseres Wissens sonst Niemand rühmen kann, man mag nun seinen Werth gering oder hoch anschlagen. Abgesehen von dem Werthe, den die Stimmen durch die obige Thatsache oder durch ihren autographen Antheil an sich haben, werden sie bei einer Correctur in Bezug auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit mancher Stellen und Lesarten eine authentische Bedeutung beanspruchen können und maßgebend sein. Wir überheben uns hier eines näheren Eingehens auf Abweichungen, welche sich zwischen den meisten bisher gedruckten und jenen geschriebenen Stimmen vorfinden, und verweisen in dieser Hinsicht auf die jetzt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinenden Werke von Beethoven in einer kritischen Gesammt-Ausgabe, deren Redaction die Stimmen zur Verfügung gestellt sind und zu einer Vergleichung mitgetheilt werden.

Von den aufgefundenen Stimmen beziehen sich verhältnißmäßig die meisten auf die A-dur-Symphonie. Diese ist vollständig da, jedoch mit Ausnahme der mangelhaften zweiten Trompeten-Stimme, welche nur den ersten Satz enthält. Dagegen ist Viola zweimal und Basso e Violoncello sechsmal vorhanden, jedesmal mit Anmerkungen oder Correcturen von Beethoven's Hand. Diese Correcturen beziehen sich nicht blos auf Noten, sondern auch auf Vortragszeichen, Stricharten u. dgl. Die erste Geigenstimme enthält einige unzarte Randglossen in Beethoven'scher Manier, z. B. „Das sind (Kreuze) von einem Esel", später: „Dies (Kreuz) hat wieder ein Esel gemacht", — Bemerkungen, welche den Copisten oder sonst wen angehen, der hier und da Zeichen oder Kreuze unter die Noten gesetzt hatte. In der zweiten Clarinett-Stimme findet sich am Ende von anderer Hand das Datum: „Wien, den 12. December 1813" (der Tag der ersten Aufführung) mit der Unterschrift „Rüttinger". Rüttinger war, wie uns mitgetheilt wird, damals Clarinettist am Burgtheater.

Unvollständiger, als die A-dur-Symphonie, findet sich die Pastoral-Symphonie vor. Nur folgende Stimmen zeigen Correcturen von Beethoven's Hand: Flauto primo und secondo, Flauto piccolo, Oboe prima und seconda, Clarinetto primo und secondo, Fagotto primo und secondo, Corno primo und secondo, Clarino secondo und Violino secondo. Die letztgenannte Stimme, Violino secondo, zeigt nur an einer Stelle im zweiten Satze Correcturen von Beethoven's Hand. Auch scheint diese Correctur nur zufällig und gelegentlich, vielleicht in einer Probe, geschehen zu sein. Dagegen ist in den andern genannten Stimmen die Correctur eine durchgehende und eingreifendere, so daß sich im Einzelnen mancherlei mehr oder minder wichtige Abweichungen gegen die bisher gedruckten Partituren daraus ergeben. Andere, nicht genannte, aber gleich alte Stimmen zeigen keine Spur von einer von Beethoven selbst gemachten Correctur, oder ist eine solche bei ihnen doch sehr zweifelhaft. Wie man aus der obigen Zusammenstellung ersieht, sind die wichtigsten Stimmen dieser Symphonie, nämlich die von Beethoven gewiß auch durchgesehenen und verbesserten Stimmen: Violino primo und Bassi e Violoncelli nicht aufgefunden worden und, wie man nicht anders annehmen kann, verloren gegangen. Wem man dies zu verdanken hat, ist wohl schwer zu ergründen. Eine Unvollständigkeit in größerem Maßstabe wird sich bei den noch zu nennenden Stimmen zeigen.

Noch erwähnen wir eines Programms der Pastoral-Symphonie, welches in alter Handschrift einer Stimme beiliegt und sich etwas ausführlicher erweist, als das den gedruckten Partituren beigegebene, wenigstens in einigen Punkten davon abweicht. Wir theilen dasselbe wörtlich mit, ohne seinen authentischen Ursprung durchaus verbürgen zu können. Das Programm lautet: Pastoral-Symphonie oder Erinnerung an das Landleben. (Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.) 1. Allegro ma non molto. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. 2. Andante con moto. Scene am Bach. 3. Allegro. Lustiges Zusammensein der Landleute. 4. Allegro. Gewitter, Sturm. 5. Allegretto. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Wir können hier bemerken, daß der obige Doppeltitel „Erinnerung an das Landleben" in den gedruckten Partituren fehlt. Andere Abweichungen sind minder wesentlich.

In der Stimme selbst finden sich bei den einzelnen Sätzen folgende, von der Hand des Copisten geschriebene Ueberschriften: Beim 1. Satz: Allegro ma non troppo. Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Beim 2. Satz: Andante molto moto, quasi Allegretto. Scene am Bach. (In der von Beethoven corrigirten zweiten Violinstimme ist auch vorgeschrieben: Con Sordini). Beim 3. Satz: Allegro. Lustiges Zusammensein der Landleute. Beim 4. Satz: Allegro. Donner, Sturm. Beim 5. Satz: Allegretto. Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm *).

Von der neunten Symphonie sind im Ganzen nur acht von Beethoven revidirte Stimmen da, und zwar ist Basso e Violoncello dreimal vorhanden, Violino secondo auch dreimal, und Violino primo zweimal. Auf der ersten Seite einiger Stimmen ist von Beethoven's Hand das mit Bleistift geschriebene Wort zu lesen: „übersehen." Die Stimmen wurden bei der ersten Aufführung am 7. Mai 1824 im Kärnthnerthor-Theater gebraucht.

Bei der fünften Symphonie in C-moll ist nur eine Stimme zu nennen: Violino secondo, und eben so bei der achten in F-dur nur eine: Tympani. Von der Ouverture Op. 124 finden

*) Anm. Es ist von Interesse, mit dem Obigen einen Brief von J. F. Reichardt, datirt: Wien, d. 25. Dec. 1808, zu vergleichen, in welchem derselbe das Programm der von ihm gehörten und von Beethoven selbst dirigirten Pastoral-Symphonie also angibt: Erstes Stück: Angenehme Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Zweites Stück: Scene am Bach. Drittes Stück: Frohe Unterhaltungen der Landleute. Viertes Stück: Donner und Sturm. Fünftes Stück: Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

sich nur wenige Stimmen vor, nämlich Viola und Basso e Violoncello, letztere zweimal, im Ganzen also drei Stimmen.

Nach dieser Aufzählung authentischer Stimmen können wir eine Erscheinung nicht übergehen, welche sich in den geschriebenen Stimmen der sämmtlichen Blasinstrumente und der Pauken bei der B-dur-Symphonie zeigt. Es sind das die darin abwechselnd vorkommenden Worte „Solo" und „Tutti," — welche sich nur aus einer Verwendung der Stimmen bei stärker oder doppelt besetztem Orchester erklären lassen, und welche entweder von Beethoven selbst, oder von einer ihm ähnlichen Hand geschrieben wurden. Aus mehreren Gründen müssen wir jedoch vorläufig das Letztere annehmen, und eine Entscheidung über die Echtheit der Handschrift von einer genaueren Prüfung abhängig sein lassen.

Wir verbinden mit unserm Bericht die Bitte an alle Diejenigen, welche Compositionen von Beethoven in unbekannten geschriebenen oder gedruckten Exemplaren besitzen, die von Beethoven selbst corrigirt sind oder irgend eine Notiz von seiner Hand enthalten, der Redaktion oder Expedition (Wessely und Büsing, Kohlmarkt Nr. 1147) dieser Zeitung eine schriftliche oder mündliche Mittheilung davon zu machen. Die nämliche Bitte richten wir auch an Diejenigen, welche von der Existenz solcher Drucke oder Handschriften Kenntniß haben und wissen, wo sie sich befinden oder befunden haben.

---

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

D. L. Ehe ich den Faden meiner Berichte wieder aufnehme, erlauben Sie noch ein Wort zur Verständigung, bezüglich der Passionsmusik. Die auffallende Uebereinstimmung, welche in der Art der Aufführung in Wien und Frankfurt herrscht, mag mich wohl verleitet haben, Ihren Ausdruck, einige Choräle seien rein vocal und ganz sanft ausgeführt worden, so aufzufassen, als sei der Vortrag auch in dem Grade solo gewesen, wie bei uns. Ein wirkliches Solo ist es nämlich auch in Frankfurt nicht, sondern etwa vierfache Besetzung jeder Stimme, was, den übrigen Massen gegenüber, völlig den Eindruck des Solo macht. —

Und nun zu den rückständigen Referaten. Concertmeister Strauß führte uns in seinen beiden letzten Abenden folgende Werke vor: Quartett von Haydn, F-moll; von Beethoven, op. 127 Es-dur und op. 18 F-dur; von Rubinstein op. 17 F-dur; Doppelquartett von Spohr op. 87 E-moll, und Quintett von Mozart, G-moll. In der Ausführung lag, von Seiten des Herrn Strauß, stets jene Feinheit und Zierlichkeit, die wir an ihm gewohnt sind. Liegt hierin einerseits ein Lob, so will ich damit doch auch seine Schwäche bezeichnet haben; denn daß Feinheit und Zierlichkeit nicht überall am Orte sind, namentlich im deutschen Quartette, ist wohl klar. Wer z. B. Jahn's Auffassung des letzten Satzes des G-moll-Quintettes kennt, kann sich mit der netten Vortragsweise des Herrn St, der fast jedes p zum pp machte und nirgends einen langen Strich zog, nicht befreunden. In echt deutschem Vortrage des Quartetts leisteten unter Allen, die ich gehört, die alten Müller das Vollendetste.

In der Abfassung der Programme kann man das Princip, Classisches und Neues zu geben, nur loben; in der Wahl des Einzelnen war St. nicht immer glücklich. Die Quartette von Hager, Rubinstein und Volkmann hätten ohne Zweifel durch bedeutendere derselben Componisten ersetzt werden können und unter der großen Anzahl der Quartette unseres Haydn sind eine Menge gewichtigere, als die uns vorgeführten. —

Herr A. Buhl spielte in seinen beiden letzten Matinees die Didone abbandonata von Clementi, les adieux und op. 110 As-dur von Beethoven, die Variationen in F-moll von Haydn und die in E-moll von Schubert (zu 4 Händen). Herr Buhl glaubt oft, aus den klassischen Compositionen erst noch etwas Besonderes durch seinen Vortrag machen zu müssen und läßt sich dadurch zu Willkürlichkeiten verleiten. Wenn die Kritik Hrn. B. darauf aufmerksam macht, hat sie Recht; wenn sie dies, wie hier in Lokalblättern und in der Niederrh. M.-Z. geschah, in beleidigender unschicklicher Weise thut, hat sie sehr Unrecht. B. steht durch seine virtuose Technik und den Ernst seines Wollens und Strebens so hoch, daß ein anderes Verdienst dazu gehört, als das eines anonymen Kritikers*), um ihm gegenüber diesen Ton anzuschlagen. Wen haben wir denn in Frankfurt, seit J. Schach sich zurückgezogen, der auf den Namen eines Clavier-Virtuosen nur irgendwelchen gegründeten Anspruch hätte, außer Henkel und Buhl? — In den vierhändigen Variationen hätte Herr B. seine Mitspielerin, Frl. Wallerstein, nicht so gänzlich verdunkeln, durch sein gewaltiges Forte nicht erdrücken sollen. In der letzten Matinee sangen Mitglieder des Rühl'schen Vereines einige gemischte Quartette, und zwar vortrefflich. Die vierhändige Sonate in Es-dur von Moscheles (mit einem Herrn Oehler) und einige Stücke von Chopin, Thalberg und Liszt waren sehr gute Leistungen.

Der philharmonische Verein erfreute uns in seinen beiden letzten Abonnements-Concerten mit zwei Symphonien von Haydn, beide in D-dur (op. 77 und 83), von welchen erstere meines Wissens nach nie, letztere wenigstens länger als ein Jahrzehnt bei uns nicht gehört worden war. Es ist überhaupt ein Verdienst dieses Vereins, vielleicht vorzugsweise seines jetzigen Directors, lauter Gutes, und dabei doch viel uns Unbekanntes vorzuführen. Auch die frische Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, welche den Schluß beider Concerte bildete, war seit vielen Jahren vom Repertoire unserer Aufführungen verschwunden. Hr. Wilh. Hill zeigte sich im dritten Concerte als Componist und Clavierspieler und man mußte ihm in beiden Eigenschaften Anerkennung zollen, wenn auch vielleicht in dem vorgetragenen Pianoforte-Concerte eine bessere Ausbeutung der gehaltvollen Motive und hin und wieder größere Abrundung der Form zu wünschen wäre. Die Leistungen des Orchesters waren an beiden Abenden entschieden besser, als beim zweiten Concerte. Doch will ich nicht verschweigen, daß mir die diesjährige Vermehrung der Aufführungen auf vier nicht vortheilhaft scheint. Da man gegenwärtig die Museums-Abende so billig genießen kann, so wird unser Publikum natürlich anspruchsvoller, und ein Dilettanten-Orchester hat mehr als je Ursache, die Qualität seiner Leistungen höher zu stellen als die Quantität. Im vierten Concerte hörten wir auch das lang entbehrte Clavierquintett von Mozart in gediegenem Vortrage. Hr. Henkel, der die Clavierstimme übernommen, hatte in den Herren Ranfort, Kämpfer, Stachelrodt und Kohlbach tüchtige Vertreter für die Blasinstrumente gefunden. Besonderes Interesse gewährte diese letzte Aufführung noch durch die Mitwirkung des Herrn Stockhausen, welcher in einer Arie von Sacchini, in dem „Largo al factotum" von Rossini und in einigen Liedern von Schubert seinen Ruf bewährte. In dem Rossini'schen Stücke machte sich jedoch die etwas übergroße Lebendigkeit, ich möchte sagen, das heftige Dramatisiren nicht gut, da wir nun doch einmal nicht im Theater waren. Aber wie wohl thut es, eine solche Stimme, ein solches Verständniß im deutschen Liede zu hören! — Der Vorstand hatte mit Recht für dieses Concert eine besondere Theilnahme erwartet und es demgemäß nicht im holländischen Hofe, sondern im neuen großen Saale gegeben. (Schluß folgt.)

---

## Nachricht.

In Hirschberg in Schlesien gab eine junge Sängerin, Albertine Meyer aus Breslau, in Italien gebildet, ein Concert. Stimme und musikalische Bildung werden in dortigen Blättern sehr gerühmt. Sie sang u. A. Schumann'sche Lieder.

---

## Berichtigung.

In Nr. 26 auf der letzten Seite in dem Artikel „Zur Verständigung" ist Zeile 18 desselben zu lesen zeugt statt zeigt, und Zeile 26 umgeformt statt ungeformt.

*) Auch ein Nichtanonymer wird kaum auf Erfolg und Anerkennung rechnen dürfen, wenn er die Grobheit mit Fraktur auf sein Panier schreibt.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 28. Wien, 14. Juli 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 6 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Kr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Kr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Die Verschworenen*)

oder

## der häusliche Krieg.

Oper in einem Akt von J. F. Castelli. Musik von Franz Schubert.

(Nachgelassenes Werk. Clavierauszug mit Singstimmen von C. Schneider; auch für Piano zu zwei oder vier Händen. Wien, Spina.)

(Schluß.)

Nach einer gesprochenen Scene, wo wie billig alle Gründe für und wider ohne Musik abgemacht werden, und nachdem die Kunde eingelaufen, daß die Ritter nahen, folgt Nr. 4, wo die Frauen den Schwur leisten, ihre Gemahle kalt zu empfangen. Dieses Musikstück giebt sich von vornherein durch Tonart (D-moll) Crescendo's und Tremolando's der Streichinstrumente, dann durch rollende Bässe den Anschein fürchterlichen Ernstes, und doch merkt man sehr deutlich aus dem Mangel an Feierlichkeit, da vielmehr Alles in einer gewissen Hastigkeit vor sich geht, daß die Sache innerlich unwahr, der Beschluß unausführbar, das Resultat unerreichbar ist. Wir fragen hier: welcher Künstler ist größer, der, welcher an dieser Stelle ein großartig ausgeführtes und sehr wichtig behandeltes Stück bieten würde, oder der, welcher dem richtigsten Gefühl folgend den Nagel auf den Kopf trifft, und sich lieber dem aussetzt, daß mangelhaft Gebildete über kleine und unbedeutende Musik schreien, als dem, daß ihm Jemand eine unrichtige Auffassung mit gutem Grunde nachweisen kann?! — Das sich hier anschließende Andantino D-dur giebt der Erwartung „süßen Lohn's" in zwei- bis vierstimmigem Frauengesang reizenden und sinnigen Ausdruck.

In Nr. 5 erfolgt der Einzug der Ritter (Marsch und Chor H-moll). Der Dichter hatte diese Helden des Morgenlandes nicht als ungeschlachte Gesellen gezeichnet, sondern, mit poetischer Freiheit alte und neue Zeit durch einander mengend, alte Rittertugenden und moderne Prahlerei und Verliebtheit ironisch verknüpft.

So ist denn auch die Musik eine Mischung von alt ritterlichem Anstand und männlichem Trotz mit modern eleganter Weise. Es ist wahr, kein Mensch wird, wenn er diesen Marsch hört, auf Kreuzritter schließen; er soll es aber auch gar nicht, denn Absicht und Tendenz des Libretto sind dagegen. — Musikalisch betrachtet ist dieser Marsch ein reizendes und sehr wirksames Stück, der Mittelsatz in D-dur in echt Schubert'scher Männergesangsweise gehalten.
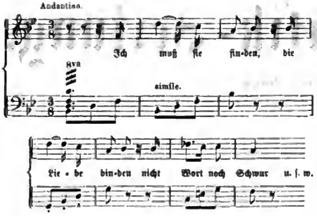
Nr. 6, wo Udolin den Rittern den belauschten Plan ihrer Frauen verräth, ist eigenthümlich durch die Consequenz der musikalischen Anlage, indem nämlich nach jeder Rede des Pagen der Graf hitzig auffährt und der Chor der Ritter, einen oder einen halben Takt später einfallend, seine Worte wiederholt, manchmal mit verstärktem Gewicht, d. h. in der Vergrößerung. Der spätere Satz, „Ha sie sollen's büßen," ist dagegen einer der schwächsten der Operette; nicht der mangelnden Charakteristik wegen, denn die Ritter haben innerlich keinen dringenderen Wunsch als ihre Frauen zu umarmen, sondern wegen vielfacher Wiederholungen desselben Motivs in derselben Tonart und Anordnung, überhaupt wegen Monotonie.

Nr. 7 „Chor der Ritter und Frauen" (C-dur ⁶⁄₈, Andantino) bringt in einem abermaligen steifen Polonaisenrhythmus die feindlichen Heere sich gegenüber. Mit einer Melodie voll „Würde und Anstand" beginnen die Frauen ihr Willkommen in dreistimmigem Gesang, der die Ritter schon nöthigt, sich „zusammenzunehmen;" es entsteht nach vollbrachtem Gruß, (den die Ritter rücklings entgegen nehmen) eine Pause — während welcher hüben und drüben die andere Hälfte beobachtet, und gefunden wird, man sei noch schöner geworden. Die Musik führt dabei Hauptmotive modulatorisch weiter, bis sich wieder die Frauen oder Ritter im Chor vereinigen, um ihren gemeinschaftlichen Gefühlen: „Ich möchte so gerne ihn kosen und herzen," Ausdruck zu geben, was in echt Schubert'sch rhythmischer und accentuirter Weise geschieht. Also auch hier Liedformen mit freieren ungeschlossenen Formen nach Bedürfniß wechselnd. Musikalisch interessant ist auch das anschließende canonische Duo beider Hauptpersonen, die ihren Schaaren heimlich Muth zusprechen, während der folgende C-dur-Satz, Chor der Ritter, mit dem so interessant betonten „Ist's möglich? Ich staune!" der Frauen *) wieder etwas an Wiederholungen leidet.
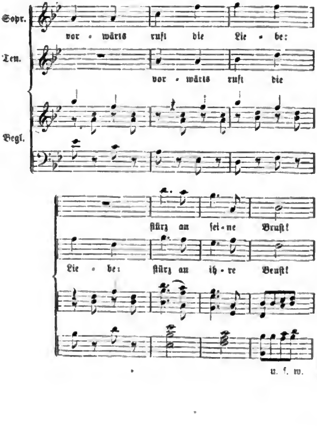
Nr. 8 ist ein Capitalstück von Herzlichkeit und Schönheit. Astolf und seine Gattin Helene schleichen in der Hoffnung im Schloß herum, sich vielleicht allein zu treffen, und dann wenigstens auf Augenblicke, obwohl mit bösem Gewissen, alles Zwangs ledig sich sagen zu können, was sie nach höheren Anordnungen und Schwüren nicht sagen sollen. Man könnte nun diese Empfindung, diese Ueberzeugung nicht schöner in Musik wiedergeben, als Schubert es mit so einfachen Mitteln gethan hat.

*) Zur Berichtigung. In der vorigen Nummer sind durch Versehen in den obigen Artikel zwei Notenbeispiele (die beiden letzten) aufgenommen worden, die nicht hierhin, sondern erst zum heutigen „Schluß" des Artikels gehören. Jener unserer Leser wegen, welchen die vorige Nummer nicht mehr zur Hand ist, drucken wir heute die beiden Beispiele nochmals an der rechten Stelle ab. D. Red.

*) Auch diese Stelle fanden wir zuerst nicht genug charakteristisch. Wir übersahen dabei, daß der zu wahrende Anstand keinen stärkeren Ausbruch gestattete.




Diese Melodie wird von dem zuerst auftretenden Astolf, dann von Helenen mit denselben Worten und in derselben Tonart gesungen, was sich als Ausdruck so gänzlicher Uebereinstimmung der Gedanken und Wünsche überaus rührend macht. Da sie auseinander stoßen, verläßt auffallender Weise Schubert die Tonart nicht: Nur ein Crescendo und ein fp. deuten den Moment an. Warum? weil Beide sich innerlich längst gefunden haben, äußerlich aber erschrecken, sich wirklich zu treffen, weil sie auf Verletzung des Schwures betroffen zu werden fürchten. Die Ungewißheit, wem zu folgen sei, dem Herzen oder der Pflicht, spiegelt sich sehr schön in der Moll-Durtonart (F-dur mit des), in den folgenden Modulationen, und dann in einem raschen Allegro $^{4}/_{4}$, welches die Verlegenheit auf den höchsten Punkt getrieben erkennen läßt, am Schluß aber den Sieg der natürlichen Empfindung ausdrückt. In dem Augenblick, wo die Entscheidung vorgeht, treten beide Stimmen, die sich bisher durchaus imitatorisch bewegt hatten, in einen Refrain zusammen, dessen melodisch harmonische Fassung eben so originell wie schön und ergreifend ist. Die Stelle verdient hier angeführt zu werden.




Dieses Herabgehen von Terz und Quinte des Es- auf Sept und None des F-Accords ist von großer Wirkung weil seltener vorkommend und gerade hier gebracht; dann auch in Folge der hohen Stimmlage. Außerdem machen wir auf die kleine consequente Figur aufmerksam, die schon vor diesem Moment in den Blasinstrumenten durchgeführt ist, und als deren Resultat und Gipfel obiger Refrain anzusehen ist.
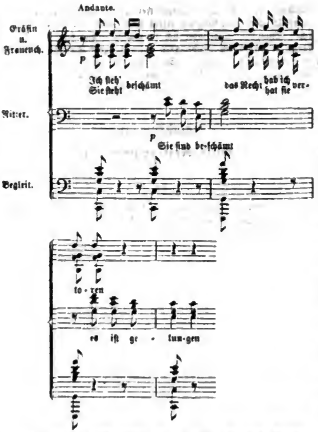
Nr. 9 und 10 gehören zusammen, denn sie sind eigentlich dasselbe Musikstück, nur in verschiedener Tonart. Hier feiert der Humor seine höchsten Triumphe. In Nr. 9 nämlich will der Graf die Gräfin überzeugen, daß Alles, was er im Feldzug gethan und gelitten, für sie geschehen sei, und singt ihr eine Masse von Begebenheiten vor, immer den Refrain „für dich" beifügend, was an sich komisch genug wirkt. In Nr. 10 aber parodirt die Gräfin seine schöne Rede, indem sie Note für Note dasselbe singt, aber den Text so stellt:

Gesetzt ihr habt wirklich gewagt und gestritten
für mich u. s. w.
So tauget doch nicht dieses krieg'rische Wesen
für mich u. s. w.

Indem nun die Hauptmelodie des Stücks aus lauter echten Baßgängen besteht, und diese dann im Sopran auftreten, während die Instrumente sie im Baß mitspielen, so kommt das sonderbarste ad absurdum-Führen heraus, das man denken kann. Das Verdienst liegt hier vorerst im Dichter, der den Gedanken fand, dann im Componisten, der ihn musikalisch wiedergebar und mit seinen Mitteln vollkommen durchführte, ja wohl der Parodie durch seine Behandlung erst die rechte Würze gab.

Nr. 11 Finale, läßt Mozart'sche Manieren ein bischen stark durchschimmern, namentlich was das erste Allegro in D-dur betrifft, welches überdies etwas arm ist an modulatorischen Veränderungen. Dagegen ist der von Weitem herankommende Marsch der Frauen in Ritterkleidung *) sehr eigenthümlich harmonisirt und enthält durch seinen majestätisch von oben bis unten und wieder hinauf stolzirenden Baß etwas äußerst Komisches. Die beiden Theilwiederholungen beim Da Capo des Marsches hätten allenfalls zurückbleiben können, da das Marschmotiv noch in einem Coda vorkommt. — Nach diesem Stück, dessen Haupttonart G-dur, folgt sehr treffend in C-dur und Andante, also beruhigter, ein Ensemble der Gräfin, und der beiden Chöre, dessen Thema wir unbedenklich zu dem Sinnigsten zählen, was Schubert geschaffen, ja was in der ganzen Literatur, um die es sich hier handelt, vorhanden ist. Es drückt einerseits das Gefühl der Beschämung, dem die Frauen und namentlich die Gräfin unterliegen, gar merkwürdig zart und bezeichnend aus. Worin das liegt, ist schwer zu sagen. Ist es das ruhige Verharren auf denselben und zunächst liegenden Tönen, auf denen viele Silben ausgesprochen werden? Gewiß, denn der Beschämte getraut sich die Augen nicht zu erheben, wobei auch die ganze Körperhaltung etwas steifes annimmt. Allein man empfindet noch ein Anderes, das sich dem erklärenden Wort fast entzieht. Es ist außer der Beschämung zugleich ein Gefühl innerer Befriedigung, das Gefühl, daß Alles so kommen mußte, und so gut, ist was hier dem Componisten ganz wunderbar auszudrücken gelang. Wir setzen den Anfang her, obwohl wir glauben, daß man die Wirkung sinnlich erleben muß, um sie ganz zu empfangen.

*) Die Frauen nämlich, denen der schlaue Udolin das fingirte Gelübde der Ritter überbringt: sie dürften nicht eher wieder mit ihren Frauen verkehren, bis diese sich entschlössen, in Waffen mit in den Krieg zu ziehen, haben sich überlisten lassen und erscheinen sämmtlich mit Panzer, Helm, Speer und Schild, und in kriegerischen Gesinnungen.




Die schöne Abwechslung des Frauen- mit dem Männerchor, diese beinahe altitalienisch klingenden wogenden Tonentwicklungen tragen nicht wenig dazu bei, die Wirkung dieses Stücks, welches freilich nicht — „falsch" gesungen werden darf, zu erhöhen. — Nach ihm kehrt das frühere F-dur-Motiv wieder, worauf sich der neue Text in ungezwungener Weise aufbaut; dann folgt noch ein Andantino B-dur, Chor der Ritter, worauf abermals das erste Tempo, wo endlich der Graf Aufklärung giebt; dann ein munterer $\frac{6}{8}$ Takt in C, dem die „Moral" als Text zu Grunde liegt, die erst von den Rittern dann von beiden Chören zusammen gesungen wird und das Ganze kräftig und heiter abschließt.

Wir geben gerne zu, daß in Text und Musik Züge enthalten sind, die einer vorübergegangenen Zeit angehören. Wir geben ferner gerne zu, daß mit den Mitteln, die Schubert hier gebraucht, keine große Oper, kein Tannhäuser und kein Lohengrin, auch keine Hugenotten u. s. w. herzustellen wären. Allein wir leugnen rund weg, daß das Erste als Tadel gelten kann, und behaupten, daß trotz der bescheidenen und einfachen Mittel hundertmal mehr Schönheit in diesen 11 Nummern steckt, als in sämmtlichen Wagner'schen Opern, daß deßhalb die Charakteristik nicht um ein Jota geringer, ja viel intensiver und feiner ist als dort, und daß in Summa der kleine Finger eines wirklichen musikalischen Genies mehr werth ist als zehn geschraubte Talente sammt allen Orden und Brillantringen, und allem Jubelgeschrei einer augenblicklich fanatisirten Menge oder einiger des Kitzels bedürftigen Blasirten.

## Kritische Revue.

### Compositionen für Orchester.

Georg Goltermann. Ouverture zu Waldmeisters Brautfahrt (von O. Roquette) für großes Orchester. op. 37. Leipzig, Siegel.

§. Erfindungs- und gedankenloses Machwerk, der Mühe nicht werth, die der Componist aufgewendet hat, um es in Partitur zu setzen. Trüge diese Ouverture nicht die Opuszahl 37, so würden wir sie für die Jugendarbeit irgend eines Anfängers halten, der die musikalische Literatur noch nicht kennt, irgend einen dunklen Drang in sich fühlt und sich am Clavier abmartert, um etwas zu Stande zu bringen, auf dessen Titelblatt man „Ouverture" schreiben darf. Wir bitten unsere Leser nur einen Blick auf das erste Dutzend Seiten des Allegro zu werfen, und sind überzeugt, daß sie uns jeder weiteren Recension gern überheben.

### Für Violine allein.

Jaques Dont. Etudes et caprices. Nouvelle edition. op. 35. Vienne, Witzendorf.

(Wir möchten doch wissen, wozu ein französischer Titel nothwendig war bei einem in Wien erscheinenden Werke, von einem Wiener Musiker? Können etwa Franzosen und Belgier nicht ebenso gut: „Etuden und Capricen" lesen?!)

Die Absicht dieser 24 Stücke ist offenbar neben der instructiven zugleich eine wirklich musikalische, denn es sind nicht bloße Uebungen, sondern plastisch ausgeführte Musikstücke, die man auch mit Vergnügen hört und spielt; doch scheint der instructive Zweck erste Veranlassung gewesen zu sein.

Der technische Inhalt ist folgender: Nr. 1 F-dur, $\frac{3}{4}$ Takt, volle Accorde, drei- und vierstimmig durch das Ganze, auf jedem Achtel wechselnd. Nr. 2 A-moll, Presto, Sechszehntelnoten, scharf rhythmisirt, das Thema in verschiedenen Tonarten wiederkehrend. Nr. 3 E-moll, Sechszehntelnoten, legato in gebrochenen Accorden über alle Saiten. Nr. 4 G-dur, dreistimmige Accorde in Achteln, oben eine Melodie in Sechszehntelnoten. Nr. 5 G-moll, Sechszehntelnoten in gebrochenen Accorden, gestoßen; jede erste Note von zweien eine markirte Baßnote. Nr. 6 D-dur, Pralltriller. Nr. 7 G-dur, viel über die Saiten hin und hergehendes legato in Sechszehntelnoten. Nr. 8 C-dur, Terzengänge. Nr. 9 E-moll, vorschlagende Accorde, gefolgt von drei Sechszehntelnoten mit Triller. Nr. 10 G-dur, zwei und zwei Saiten zusammen, getheilte Accorde bildend. Nr. 11 H-moll, dreistimmig, die Melodie bald oben, bald unten. Nr. 12 G-dur, schnelle Accordgänge in Doppelgriffen. Nr. 13 C-dur, staccirte Arpeggios. Nr. 14 A-moll, rasche Terzen-, Sexten- und Decimenfolgen. Nr. 15 D-dur, rasches Lagewechseln, in gebrochenen Accorden legato, von der ersten Lage bis in die Applicatur. Nr. 16 A-dur, Triller, auf allen Saiten herumspringend. Nr. 17 Fis-moll, Doppelgriffe. Nr. 18 A-dur, Doppelgriffe, in gebrochenen Accorden, legato auf und ab. Nr. 19 E-dur, schnelle gestoßene Sechszehntel in Accorden auf und ab. Nr. 20 A-moll, Accorde und Doppelgriffe in allen Bewegungsarten (gerade und Gegenbewegung). Nr. 21 D-dur, schweifende Sechszehntelpassagen. Nr. 22 G-moll, ein Baß, und später eine Melodie, mit ausfahrenden Accorden dazwischen. Nr. 23 Es-moll, dreistimmig, dazwischen Accordläufe. Endlich Nr. 24 Fis-dur, Terzen- und Decimengänge in allerlei Stricharten.

Man sieht aus dem Obigen, daß dem Spieler fast durchgängig schwierige aber interessante Aufgaben gestellt sind, wie denn überhaupt aus dem Ganzen ein lebendiger und gestaltenreicher Musiker heraussieht, der sich nicht mit dem Gewöhnlichen begnügt. Und so sind wir überzeugt, daß jeder Violinspieler, sei er noch Schüler oder schon fester Musiker, mit Nutzen und Vergnügen diese Etüden spielen wird, deren Beliebtheit schon aus dem Umstande hervorgeht, daß sie so eben in zweiter Auflage erscheinen. — Der Verfasser hat, was wir nicht zu erwähnen vergessen wollen, neue uns bisher unbekannte Zeichen hier eingeführt, welche sich darauf beziehen, ob das Bezeichnete mit dem obern oder untern Theile des Bogens, oder in der Mitte, oder mit voller Länge gespielt werden soll. Ob die Form derselben zweckmäßig und leicht erkennbar, wollen wir den Violinspielern zur Entscheidung überlassen.

### Für Violine mit Pianoforte-Begleitung.

Sigmund Bachrich. Impromptu. Wien, Haslinger.

Abklatsch von Vieuxtemps, Alard und Genossen. Eitles, nichtiges Tongeschwätz!

M. Durst. Impromptu, op. 23. Derselbe Verlag.

Musikalischer als das frühere, der ganzen Haltung nach mehr der älteren Wiener Schule (Mayseder u. A.) angehörig. Der „brave" Secundarius des Hellmesberger'schen Quartetts (wie weiland Reichord sich ausdrücken würde) ergeht sich hier zur Abwechslung in einigermaßen edlerer Salonmusik, weßhalb wir ihm keinen Krieg machen wollen, wenn wir auch nicht umhin können, seine Verdienste als zweiter Geiger (siehe oben) höher zu stellen als sein Compositionstalent.

### Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte.

Charles Marx - Marcus. Morceaux de salon. op. 6. Leipzig, Peters (A. Whistling).

Besser als der Titel verspricht, insofern es sich nicht bloß um sentimentale, Mädchenherzen rührende Violoncellphrasen handelt, sondern verschiedenerlei Formen zu Grunde gelegt sind (die Titel der 5 in zwei Hefte vertheilten Stücke heißen: Chanson sans paroles, Impromptu, Allegro alla Mazurka, Tempo di Menuetto, Capricciotto), dürften diese Stücke manchem ehrsamen Violoncellisten, der nicht den ärgsten Schund spielen mag, eine willkommene Gabe sein, und auch von den Zuhörern, seien es gepreßte oder freiwillige, ohne musikalische Pein und künstlerisch sittliche Entrüstung angehört werden.

### Arrangements.

#### a) Für Chor.

H. Giehne. 6 geistliche Lieder von Beethoven. op. 48, für gemischten Chor gesetzt. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Wir zweifeln nicht, daß diese mit Verständniß moderner Chorwirkung gesetzten, in der Originalgestalt so wunderschönen Lieder sich als brauchbarer und Abwechslung bietender Uebungsstoff für Chorvereine verwenden lassen werden, und heißen sie willkommen, da sie geeignet erscheinen, so manches Andere, was etwa von Geist und Tendenz derselben noch weit mehr abweicht, zu verdrängen. Wenn indessen der Bearbeiter in seinem (deutsch und englisch gedruckten) Vorwort meint, diese Bearbeitung verdanke ihre Entstehung außer einer persönlichen Neigung auch einem kirchlichen Bedürfnisse, so können wir das nicht als ernstlich gemeint annehmen, — dem wirklichen Bedürfniß nach Kirchenmusik können Lieder, und seien sie selbst von Beethoven, nicht entsprechen, der Ausdruck individueller Gefühle, selbst wenn es religiöse sind, macht noch lange keine Kirchenmusik, und Beethoven selbst hat wohl nie daran gedacht, daß seine bescheiden innigen Gesänge einem solchen Zwecke dienen sollten.

Was das Arrangement selbst betrifft, so ist Herrn Giehne das Kunststück gut genug gelungen die Clavierbegleitung wegzuschneiden, die Melodie vierstimmig zu setzen und dabei in M. Hauptmann'scher Weise eine Art Polyphonie herzustellen, die freilich nicht als aus Nothwendigkeit hervorgegangen, sondern nur als ein äußerlich hinzugethanes Moment erscheint, welches ein wenig Abwechslung in die Monotonie der vier sanft rhythmisch parallel laufenden Stimmen bringen soll.

#### b) Für Pianoforte zu 4 Händen.

Carl Klage u. A. Klassische Compositionen von Mozart. (8 Symphonien, 6 Streichquintette, 2 Concerte und verschiedene andere Stücke.) Magdeburg, Heinrichshofen.

C. Klage und C. Burchard. 45 Symphonien von Jos. Haydn. Derselbe Verlag.

C. Burchard. Erstes Finale aus der Oper: „Don Juan" von Mozart. Derselbe Verlag.

Es wird genügen, die Existenz dieser Arrangements unseren Lesern bekannt zu geben, und die Bemerkung beizufügen, daß dieselben durchaus für Spieler mittlerer Fertigkeit, also bequem, nicht überfüllt aber wohlklingend gesetzt sind. Unter den 45 Haydn'schen Symphonien befindet sich so manche, die sehr wenig bekannt ist und durch Laune oder gut gelungene Kunststücke erfreut oder musikalisch erlustigt. So z. B. in der uns vorliegenden 40. Symphonie in G-dur ein Menuet mit Trio, deren je zweiter Theil allemal den rückwärts gelesenen ersten Theil enthält.

---

## Kosakengesang.

### Eine Reiseerinnerung.
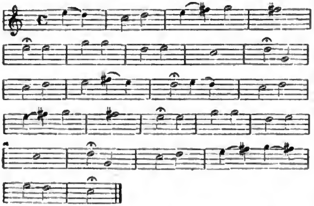
Von B—r *).

(Schluß).

Als bemerkenswerth war in früherer Zeit namentlich auch den militärischen Berichterstattern aus Rußland aufgefallen, daß das despotisch centralisirte Rußland, das in dem Rufe stand, mit seinem Absolutismus jede selbständige Regung zu zertreten, dennoch bei den einzelnen Völkerindividualitäten Zustände und Einrichtungen gelassen, ja gepflegt hatte, die ihnen neben dem civilisatorischen Firniß, mit dem Alles bestrichen war, mehr Eigenes übrig ließen, als man in den andern europäischen Heeren zu sehen gewohnt war, und man etwa nur in dem „freien" England (in den Bergschotten-Regimentern) für möglich hielt. Erst die letzten Jahre haben auch bei den Russen ein sogar über alle Berechtigung hinausgehendes, gegen die vom Ausland importirte Civilisation geradezu ungerechtes Nationalitätsgefühl ans Tageslicht gefördert. So war auch die Militärmusik in den Prachtregimentern freilich mit all den Mitteln einer gesteigerten Technik des Blechs ausgerüstet, durch die unsere Regimentsmusik mehr nach Umfang als nach musikalischem Werth glänzt; andere nicht zum Paradedienst dressirte Truppen dagegen blieben auf ihre nationalen Instrumente angewiesen. Und wenn man so ein Regiment mit Tamburin, Triangel und Chorgesang daher marschiren sah, so konnte man, den elektrisirenden Effekt auf die Truppe selbst vor Augen, kaum im Zweifel sein, ob man nicht dieses primitive Orchester der Nachahmung unserer vorgeschrittenen vorzuziehen habe. Denn auch hierin fehlte es bei der fast fratzenhaften Art das Ausland abzuconterfeien, nicht an ergötzlichen Vorkommnissen. Daß man das „Ständchen" von Schubert (D-moll), von Lißt bis zum „quasi niente" zart für's Pianoforte übertragen, von diesen handfesten Söhnen der Natur verarbeiten ließ — vielleicht bloß einer „musikalischen" Frau Oberstin zu Gefallen, die es auf dem Clavier nicht fertig brachte — mag man begreiflich finden in einer Zeit, wo auch bei uns diese Musik im „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn" und anderen Backfischgesängen schwelgte. Einmal indeß kam mir ein musikalisches Etwas sechs Wochen lang täglich zu Ohren, das mich anfangs glauben ließ, etwas ganz Echtes, Unvergleichliches, wirklich bisher Unerhörtes entdeckt zu haben, etwas ganz Anderes, als jene harmlosen, unverfänglichen und fast regelmäßigen Kosakengesänge, zugleich etwas, was aller Notation mit unsern musikalischen Zeichen zu spotten schien. Wenn Abends die Regimentsmusik vor dem Hause des Obersten ihr officielles Concert gebracht hatte, wurde mit dem Zapfenstreich geschlossen (ebenfalls Musik, nicht Trommeln — es war Cavallerie). Seit dem orientalischen Krieg war natürlich der österreichische Zapfenstreich, der früher — seit den Tagen von Ungarn, Olmütz ꝛc. — allgemein eingeführt gewesen, auf's tiefste verachtet, und man hatte sich den preußischen — zugleich ärmeren — angeeignet. Nun wird da der Schluß mit einem Choral gemacht, dem bekannten „Nun ruhen alle Wälder," auf der Trompete Solo vorgetragen; und in der That, wenn man sich einmal die Fiction, daß alle preußischen Truppen nach einem protestantischen Choral beten, und die Geschmacklosigkeit diesen
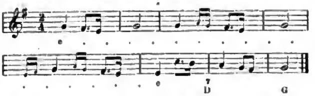
*) Der Herr Verfasser des obigen Artikels wird ersucht, uns seine Adresse mitzutheilen. Die Red.

Choral als Trompetensala zu Gehör zu bringen, gefallen lassen will, so hat die Sache ihre gute Berechtigung. Aber man wird auch gestehen müssen, daß man's dem griechisch-arthodoxen Sohn der Steppe nicht verdenken kann, wenn er von all diesen schönen Intentionen nicht eine Spur in sich vorfand. Dazu kam das technische Mißgeschick, daß die Trompete nur schwer den vierten Ton ihrer Tonleiter in richtiger Tonhöhe hervorbringt, und meistens fis statt f bläst. So kam denn, glücklicher Weise ohne alle Ahnung der Zuhörer, folgender Galimathias zu Tage:



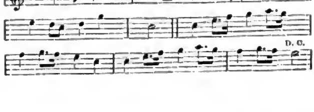
Gewöhnt in Allem, was mir varkommt, wenigstens einige Vernunft vorauszusetzen, habe ich mich's nicht verdrießen lassen, auch darin etwas dergleichen zu suchen. Erklären konnte mir Niemand Ursprung und Bedeutung des Stücks; anfangs glaubte ich ein ganz besonderes slavisches Lied vor mir zu haben, eines jener alten Kirchenlieder, bei denen die Fremdartigkeit und Unverständlichkeit das Religiöse ausmacht; die Wendung nach der Oberterz (in der ersten Zeile) schien darauf hinzuweisen: — freilich blied das Folgende wieder unverständlich. — Der veränderte Schluß der zweiten Zeile verzögerte vollends die Auflösung des Räthsels — und nun denke man sich dazu die klagenden, lang gezogenen Trompetentöne, das Gemarter und Geseufze in der gepreßten hohen Lage, das aus den Umständen erkennbare Etwasseinsollen und doch nichts irgend Genießbaresſein — wie gesagt, ich habe volle 6 Wochen gebraucht, um zu entdecken, was das eigentlich sollte, und nachdem das geschehen, konnte wohl die kalossale Abgeschmacktheit noch das Gefühl des Lächerlichen und die Befriedigung übee die Entdeckung aufkommen lassen?

Spätere Beadachtungen haben mich überzeugt, daß der oben geschilderte Gesang der Kosaken keineswegs diesen allein eigenthümlich ist, daß vielmehr, wie die Kasaken selbst nur sozial anders geordnete russische Stämme sind, (sie haben sich der Leibeigenschaft mit Erfolg erwehrt, und dadurch sich weniger seßhaft und politisch freier gestaltet), sa auch der russische Volksgesang wesentlich auf denselben Grundlagen beruht. Namentlich trifft man ungemein häufig die Form einer Art von Duetten, wo Einer anfängt und die Melodie sich bald auf die Dominante wirft, der erste Sänger diesen Ton als Orgelpunkt festhält (man erinnere sich des „russischen" Quartetts in F von Beethoven, der im Schlußsatz diesen Orgelpunkt zu einem lang anhaltenden Triller ausgestaltet) und nun der Andere entweder mit derselben Melodie oder auch mit andern Tönen seinerseits einfällt. Auch die andere oben erwähnte eigenthümliche Form, eines fugenartig wirren Durcheinandersingens oder Sprechens der Stimmen findet sich mit einem Abschluß auf einem kurz abgestaßenen gemeinsamen Ton. Nach dem Krimmkrieg, als Rußland und der Graf Orlaff als Friedensgesandter in Paris in die Mode kamen, hatte auch das russische Volkslied in den Salons eine kurze Zeit der Mode. Warum sie kurz war, sieht man leicht. Des Eigenthümlichen derselben konnten sicher unsere Salans sich nicht bemächtigen, man mußte diesen Kindern der Natur erst den Bart stutzen und „das Härlein kämmen," ehe sie salonfähig waren, — wie denn in der That die damals in Variationen, Fantasien, Capriceen u. dgl. verarbeiteten russischen Volkslieder nicht ihre wahre Physiagnomie dewahren kannten — und dann hatte man wenig Eigenthümliches und nicht viel mehr musikalisch Bedeutendes übrig, zumal ihnen fast allen eine Eigenthümlichkeit anzukleben pflegt, die zu große Kürze. Auch hier hat Beethoven in seinem russischen Quartett aus E-moll den Fehler zu einem Vorzug zu gestalten gewußt, indem er die kurze Melodie des Trios im Scherzo eine Stimme der andern zuschieben läßt, und sa eine Art Rundgesang darstellt; aber man muß gestehen, dies ging einmal und nicht öfter, und beweist eden, wie wenig diese Lieder in unsern musikalischen Ideenkreis hereinpassen, oder gar, wie Blasirte damals meinen mochten, für unsere entwickelten Musikformen fruchtbar sich erweisen konnten. Variiren im gewöhnlichen Sinn mochte man sie, d. h. durch Uedergießen mit unseeen Salanredensarten verblassen und adschwächen; hätte man mit der Sache Ernst gemacht, sa wäre man zur Carrikatur gelangt. Man mache einmal die Prabe an folgendem:




Und damit ist das Lied zu Ende. Man wird trotz der offenbaren Manotonie die Wendung der 3 letzten Takte reizend finden können, wie sich überhaupt in vielen russischen Melodien in der That liebliche poetisch empfundene Stellen finden. Dennoch wird immer ein gewisser Eindruck des Unfertigen, Unabgeschlossenen bleiben. Und sa charakterisirt sich auch das Eigenthümliche an diesen Volksliedern dei manchen unläugbar frischen Zügen (die ihrerseits in einer lebhaften Sinnlichkeit, in markirten, häufig capriciös markirten Rhythmen wurzeln) durch eine gewisse unmännliche Weichheit, Gedrücktheit, Zerflassenheit, ader auch Stabilität, die nicht von sich seldst wegkommt, die affendar Ausdruck zugleich des Balkscharaktees selbst ist. Eine natürliche Folge der erwähnten Kürze ist dann die endliche Wiederhalung, welche ihrerseits wieder Monotanie erzeugt, namentlich wenn sie, wie in der Regel, nicht durch einen bestimmt fortschreitenden Schlußsatz zu einem bestimmten Abschluß gelangt, durch den hinwiederum über das Lied hinausgegangen würde. Endlich wird man fast in allen russischen Balksliedern die natürliche musikalische Gliederung, den Satzbau vermissen, der den Volksliedern der musikalisch entwickelten Völker ungesucht eigen ist, die natürliche Gruppirung in Vorder- und Nachsatz, den Fartgang in die nächstverwandte Tonart und die Rückkehr in die Tonika, was eben wieder den Eindruck des capriciös Unorganisirten, Stabilen, Zurückgebliebenen hervorbringt, das sich noch nicht unter die Zucht musikalischer Logik begeden hat. Durch all das aber entsteht das Gefühl eines im schlechten Sinn Endlosen, nicht Adgeschlossenen, und dach immer wieder auf sich selbst Zurückkehrenden, ein Bild zugleich der durch keine Berge sich abschließenden sarmatischen Ebene, wie des ihr entsprechenden Volkscharakters.

Mag noch ein musikalisch ganz innerhalb unserer Liedform stehendes Volkslied hier folgen, dem man sagar einen gewissen Adel nicht absprechen wird, ohne daß es das allgemeine Urtheil zu ändern vermöchte. Es ist aus dem südlichen Rußland:



(Am wenigsten würde die allbekannte russische Volkshymne als Gegenstück anzuführen sein. In ihrer auffallenden Anlehnung an das altkatholische Marienlied: O sanctissima bekundet sie vor Allem die Richtigkeit der Bemerkung, daß auch russische Componisten sich nicht die Gurgel abschneiden, wenn sie über fremdem Eigenthum sich haben ertappen lassen. Der affektirte Rückzug auf die allereinfachste Liedform, die des Chorals, die Wendung nach der Moll-Oberterz (dritte Zeile) statt der entsprechenden Dominante im Original u. dgl. widerlegen nicht, sondern bestätigen gerade das allgemeine Urtheil über russischen Volksgesang, der damit zugleich offiziell für unfähig erklärt ist, der offizielle Ausdruck der russischen Staatsidee zu sein, während doch durch Preisausschreiben keine Volkshymne entsteht.)

Noch eine Besonderheit des russischen Volksliedes muß erwähnt werden, wobei ich indeß, dieser Sprache nicht mächtig, mich auf Aussagen Anderer verlassen muß. Daß die Melodien nicht selten zarte sinnige Züge enthalten, Züge voll Adel und Poesie ist schon oben anerkannt. Auch bei den russischen Dichtern finden sich solche, namentlich von zart weiblichem Gefühl: viel weniger kommt nämlich edle Kraft zum Ausdruck, und die Texte, die im Volk zu den sinnigen Melodien gesungen werden, sollen in der Regel geradezu niedrigen gemeinen Inhalts sein.

Man kann die Bemerkung, daß sich Text und Melodie nicht decken, auch bei den Volksliedern anderer Nationen machen. Die Sache mag ganz einfach ihren Grund darin haben, daß an den Melodien das Volk Jahrhunderte lang fortarbeitet, sie umbildet und umsingt, und so, einmal in ihnen mit dem Gemüth fest sitzend, sie nicht so leicht wieder aufgibt, während das Wort, beweglicherer Natur, leichter über Bord geworfen wird. Im kirchlichen Gesang hat sich bekanntlich der Protestantismus auf solche Weise seine schönsten Choräle geschaffen. Ein Beispiel aus dem weltlichen Volksgesang ist die Melodie zu Uhlands „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein." Hoffmann v. Fallersleben führt sie in seiner Volksliedersammlung als bedeutend älter mit dem Lied eines Besenbinders auf: „Wenn ich kein Geld im Beutel hab, Beutel hab, Geh' ich in Wald und schneid' Reiser ab, Reiser ab" (nach dem Gedächtniß angeführt). Und in der That wird man dieser Volksmelodie, wie sie einmal ist, keine sonderliche Uebereinstimmung mit dem Text nachrühmen können (die zweite Hälfte derselben ist ohnehin bekanntlich von Silcher hinzucomponirt), und man wird eher sagen müssen, daß das Volk nach und nach die Sentimentalität des Uhland'schen Liedes hineingelegt und hineingesungen hat, als daß es ursprünglich in dieser Melodie einen entsprechenden Ausdruck für die Stimmung des Liedes von der Treue über Leben und Tod hinaus gefunden hätte. In beiden Fällen, auf kirchlichem wie weltlichem Gebiet, sehen wir aber eine Veredlung des Trivialen, eine Hinaufhebung in ein höheres reineres Gebiet, wir sehen das Volk selbst in dem natürlichen Fortschritt von der bloßen Natürlichkeit zur Geistigkeit begriffen, und diesen Fortschritt durch den ursprünglichen unverwüstlichen Adel der Melodien selbst ermöglicht und begünstigt.

Den umgekehrten Weg scheint das russische Volk mit seinen Liedern gegangen zu sein. Wenn der Pole vom Russen sagt, daß man an ihm nur wenig zu kratzen brauche, um den Tartaren vor sich zu haben, so hat sich vielleicht in dem beweglicheren Theil des Liedes, den Worten, diese mongolische Natur Bahn gebrochen und die Melodie eines ältern Liedes als Hülle um sich behalten. Und hier zeigt sich ein bedeutsamer Charakterzug des russischen Volks, der mit seiner Berührung mit den tartarischen und mongolischen Völkerschaften in Zusammenhang stehen mag — sein Hang zur Satyre, zur Ironie, das eigentlich Charakteristische der gesammten russischen Literatur — ebenso wie der römischen. Besteht diese ironische Stimmung eben in dem Herauskehren der platten gemeinen Wirklichkeit gegenüber von allem Idealen, also in dem ungelösten Widerspruch zwischen Idealem und Realem, jener Heine'schen Stimmung, die sich freut, die Gestalten einer idealen Phantasie durch hausbackene Nüchternheit zu zerstören und zu persifliren, weil ihr eben die Gebilde dieser idealen Phantasie nicht die wahre Realität sind, und damit zur leeren Phantasterei werden, so hat das russische Volk eben in seinen niedrig gedachten Worten zu edel empfundenen Melodien eine Eigenthümlichkeit, wie sie kein zweites europäisches Volk aufzuweisen haben mag, eine Zwiespältigkeit, die auch sonst in dem gesammten Volkscharakter bemerkt und durch die despotischen Civilisirungsversuche der letzten Jahrhunderte nur gesteigert worden ist; die freilich zugleich eben die wesentliche Unfruchtbarkeit dieser Volksmusik gegenüber unserm gesammten Musikleben erklärt und zu einer dauernden macht, ebenso wie wir auch im gesammten Volksleben dieser Nation, selbst wenn sie sich zu höherem staatlichen Leben erheben sollte, nie eine Stelle an der Spitze unserer Civilisation werden einräumen können.

---

## Gleich und Gleich gesellt sich gern.

Kürzlich erschienen hier in Wien im Verlag von Gustav Jägermayer photographische Nachbildungen von 13 „Phantasiebildern zu Tanzstücken" von dem Prager Maler Gabriel Max. Man entsetzte sich über die malerische Auslegung und Zusammenstellung von Beethoven'schen, Stigelli-Voß'schen, L. Meyer'schen u. A. Compositionen und über den Geschmack eines Künstlers, der sich dergleichen zu Schulden kommen lassen konnte. Namentlich fragten sich Musiker von Geist, wie Jemand Musik hören müsse, der von den „schönsten Augen" oder von der Fr. Lißt'schen „Propheten-Phantasie" zu derartigen Produktionen sich anregen lassen konnte, aber der, was noch schlimmer ist, Beethoven's Adagio der Cis-moll-Sonate durch das Bild der auf ärmlichen Lager aufgebahrten Leiche einer todten Braut mit dem schluchzenden Bräutigam daneben (à la Horaze Vernet!), oder den ersten Satz der F-moll-Sonate op. 57 durch den gekreuzigten Christus auf Golgatha illustriren konnte und dgl. Unsinn mehr. Man sollte meinen, solche Thaten einer verwirrten Phantasie würden von musikalischer Seite die entschiedenste Ablehnung, die beißendste Geißelung erfahren.

Aber „Gleich und Gleich gesellt sich gern"! Es giebt Leute, die das infamste Maltraitiren der einzelnen Künste nicht nur gern ertragen, sondern sogar in lauten Jubel darüber ausbrechen, wenn es nur ihrem Phantom der „Allkunst" Nahrung zuführt.

Und so hat sich denn in der Person eines bekannten Wagnerianers ein Ritter für Gabriel Max gefunden. Herr R. P. (Richard Pohl) leitartikelt in zwei Nummern der N. Z. f. M. über diese neue Errungenschaft. Wenn wir schon kaum begreifen, was es in einer Musikzeitung über die mehr oder minder gelungenen, mehr oder minder verschrobenen Produkte eines Malers zu „leitartikeln" giebt, und schon gar in einem Fall wie der vorliegende, wo Pietät und Kunstsinn dem Schriftsteller nur die Feder in die Hand drücken sollten, um die beleidigte Tonkunst zu rächen, so muß ein solches Verfahren den letzten Rest von Achtung vor der Urtheilsfähigkeit eines Literaten vertilgen, wenn statt der kritischen Geißelung eine Aufmunterung zur Verfolgung dieser Bahn ertheilt wird.

Wir unsrerseits protestiren laut gegen die Einmischung jeder, besonders aber unberufenen bildenden Künstlerhand, die es etwa zu Wege brächte, daß man Mendelssohn's Lied ohne Worte in A-moll (Heft 3, Nr. 5) nicht hören könnte, ohne dabei an Max's Hexensabbath, Scharfrichterkarren, Kindesmörderin, Hochgericht und Kirchhof zu denken, oder die Cis-moll-Sonate nicht, ohne von der todten Braut verfolgt zu werden.

Um nicht ungerecht zu sein, bemerken wir schließlich, daß Herr R. P. wohl selbst über die verkehrte Auslegung der genannten Musikstücke Bedenken äußert. Doch hätten gerade diese Beispiele ihn über das Falsche derartiger Unternehmungen aufklären sollen. Die ganze Geschichte liefert übrigens einen neuen erbaulichen Beweis, wohin die „Auslegung" von Instrumental-

werken führt. Das Weitere hierüber kann Herr R. P. in den Büchern seines Großmeisters, des Hrn. Richard **Wagner** nachlesen.

---

## Correspondenzen.

### Frankfurt a. M.

(Schluß.)

D. L. Der hiesige Pianist, Herr J. **Sachs**, veranstaltete ein Concert, worin er das Quintett von Dussek mit großer Bravour vortrug. Herr Concertmeister Müller aus Darmstadt, der gewaltige Contrabassist, und die Schauspielerin Frl. Janauschek, unterstützten ihn. — In der Soirée des Herrn F. **Laub** hörten wir von ihm das Mendelssohn'sche Violin-Concert, ein Präludium von Bach und (leider unmittelbar darnach) eine Caprice von Paganini, Beethovens Sonate in G-dur op. 96, zu welcher er jedoch keinen ebenbürtigen Clavierspieler hatte, und noch einige Solostücke. Herrn Laub's Spiel ist bekannt genug. Bezüglich der Nichtigkeiten von Paganini, Vieuxtemps u. A. befragt, soll er geäußert haben, es sei ihm leid genug, auch solches Zeug spielen zu müssen, allein es gehe nun einmal nicht anders, das Publikum verlange es. Allerdings applaudirt auch unser Publikum dergleichen, und zwar der im Applaudiren regere Theil desselben: **verlangt** aber wird es nicht. Möge sich jeder Violinvirtuose, der uns besucht, ein Beispiel an unserem L. Straus nehmen, der **niemals** etwas Unbedeutendes spielt, wenn ihm nicht zum Mindesten ein historisches Interesse inne wohnt.

Auch Ferd. **David** hat uns mit seinem Spiele erfreut, indem er mit prachtvollem Ton und vollendeter Technik ein Concert von Viotti vortrug. Es war in einer im Theater gegebenen musikalischen Aufführung am ersten Ostertage, die noch manches Interessante brachte, wovon ich namentlich noch dreierlei hervorhebe: eine wacker gearbeitete, mit sichtlicher Hingebung gespielte und freundlich aufgenommene Ouverture von unserem Kapellmeister J. Lachner; die Schlußnummer des Don Juan (von da an, wo in den Aufführungen gewöhnlich geschlossen wird) und endlich die 9. Symphonie, die ich bei dieser Gelegenheit zum ersten Male **mit dem Chor** hörte. Rein äußerlich genommen, macht es sich seltsam, ein so bedeutendes Kunstmittel, wie der Chor ist, bis gegen das Ende unbeschäftigt zu lassen, will man es einmal überhaupt anwenden. Man hat lange genug diese Symphonie für ein musikalisches Monstrum gehalten, das absolut ungenießbar sei. In unserer Zeit ist einige Gefahr, daß man in's andere Extrem übergehe. Indem ich zugebe, daß Einiges darin an Großartigkeit von Nichts übertroffen wird (so der ganze langsame Satz), bleibe ich doch vorerst bei der Meinung, daß das Zuziehen des Chors auch ästhetisch nicht zu rechtfertigen ist. Doch würde es zuweit führen, dies hier zu begründen. Abgesehen davon, daß die Soprane unseres numerisch schwachen Theaterchors sehr bald müde waren und dann empfindlich detonirten, war die Aufführung der ganzen Symphonie eine sehr schwungvolle und exacte, die Hrn. Lachner und seinem Orchester alle Ehre macht.

Das **Museum** brachte in seinem siebenten Abend die Symphonie in A-dur von Mendelssohn und die Ouverture zu Oberon, beide in recht wackerer Ausführung. Unser unermüdlicher C. Hill sang die Ballade **Belsazar** von Schumann, einige Lieder von Marschner und Haydn's Theilung der Erde. Die Clavierbegleitung des letzteren Stücks war von Lucan in Hanau recht geschickt für Orchester eingerichtet; gleichwohl können derartige Arrangements nur als interessante Studien gelten und in den Concerten sollte die Urgestalt beibehalten werden. L. Straus spielte das siebente Concert, in E-moll von Spohr und, im Verein mit den in meinem früheren Bericht erwähnten Herren, das Octett von Schubert. Doch war die frühere Aufführung (in den Quartettsoireen) gerundeter und ging besser zusammen. — Der achte Abend wurde durch die lange entbehrte Symphonie in C-dur von Schubert eröffnet. Frau Michaeli aus Stockholm (schon früher erwähnt) sang eine Arie aus Don Juan, und Mitglieder unserer Gesangvereine ließen uns den Chor aus Blanche de Provence hören, der gegenwärtig bei allen Concertanstalten Deutschlands die Runde zu machen scheint; das Publikum schien etwas erstaunt über diese Einfachheit. Die zweite Abtheilung bildete die Musik zum Sommernachtstraum mit verbindendem Gedicht von Vincke, gesprochen von Fr. Devrient; Frau Michaeli hatte die Soli übernommen. Die reinen Orchestersätze machten den meisten Eindruck, namentlich das Scherzo. — Das neunte Concert wurde mit der Sinfonia eroica eröffnet und schloß mit der Ouverture zur Zauberflöte, letztere in sehr mäßigem Tempo, das mir aber nicht übel gefiel, nachdem der erste Eindruck des Ungewohnten überwunden war. Mozart's „maurerische Trauermusik" machte nur geringen Effekt. Eine erwartete Gesangsnotabilität war verhindert, und Frau Michaeli übernahm somit abermals den vokalen Theil, indem sie eine Arie aus Faust und Lieder von Schumann und Taubert sang. Herr Ernst Lübeck spielte auf einem Erard, den er aus Paris mitgebracht, Mendelssohn's oft gehörtes G-moll-Concert und einige Solostücke eigener Composition. Sein Spiel ist kraftvoll und correkt; bezüglich der Auffassung könnte wohl Manches poetischer sein, und unser Publikum dürfte mit dem Beifall, den es Solisten spendet (Sängern und Spielern) etwas mehr geizen; es kommt sonst bald dahin, daß das Hervorrufen u. dgl. gar keinen Werth mehr hat. — Der zehnte und letzte Abend wurde mit der Ouverture zum Wasserträger (les deux journées) eingeleitet. Herr und Frau Rübsamen aus Kassel sangen hierauf ein Duett aus Josef in Egypten von Mehul; Frau R. später noch die tausendmal gesungene Arie „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung, und ihr Gemahl eine Arie aus „Templer und Jüdin." Frau R. war früher (als Frl. Veith), in Frankfurt engagirt und sehr beliebt; sie wurde später noch manchmal zu Concerten in Anspruch genommen, und die Zuhörer waren deshalb im Voraus freundlich für sie gestimmt; ihre Stimme war aber an diesem Abend so überaus matt, daß ich hoffe, es möge nur eine zufällige Indisposition gewesen sein. Bezüglich des Herrn R. bin ich wirklich geneigt zu glauben, daß der Beifall, der ihm ward, — Ironie war! Denn es will mir nicht möglich scheinen, daß ein so plumper, fast roher Gesang mit fortwährendem Forciren der Stimme wirklich von irgend Jemandem für schön gehalten werden könne. — Herr Edmund Singer ließ uns Spohr's Gesangsscene hören. Es gehört dies Werk, gleich so manchem desselben Meisters, zu denjenigen, die durch ihre edle feine Haltung einige Mal recht interessiren; — hat man es aber, wie ich, in etwa zehn Jahren acht Mal öffentlich und noch etliche Mal privatim gehört, so müßte eine ganz außergewöhnliche Vortragsweise dazukommen, um noch irgend welche Theilnahme einzuflößen. Herr Singer konnte dies nicht; sein Ton war Nichts weniger als markig und voll. Auch bei der Romanze (F-dur) von Beethoven und der Reverie von Vieuxtemps hatte ich dies zu beklagen. War somit der ganze erste Theil des letzten Museumabends nicht sonderlich befriedigend ausgefallen, so bot wenigstens Beethoven's Symphonie in C-moll einen würdigen Schluß *)

Ich hätte nun noch die letzten Concerte unserer Gesangvereine zu erwähnen. Dies kann ziemlich kurz geschehen. Die zweite Abonnementsaufführung des Rühl'schen Vereins brachte den Messias, diejenige des Cäcilienvereins den Paulus; beide Leistungen recht gut, ohne gerade in irgend einer Weise hervorzustechen. Mit den Solisten haben unsere Vereine dieses Jahr insofern Unglück, als zu verschiedenen Malen plötzliche Verhinderungen eintraten, in welchen Fällen man meist froh sein muß, überhaupt irgend Jemanden zu finden, der die Partie rasch übernimmt. Das dritte Concert des C.-V. war die Passion, über die ich schon berichtet habe. Das dritte (und letzte) des R.'schen Vereins brachte uns den Elias, namentlich von Seiten des Chors sehr gut wiedergegeben. Die ungewöhnlich frühe und große Hitze hatte auf Orchester, Solisten und Auditorium drückend gelastet; Frl. Rothenberger war heiser geworden und ließ um Nachsicht bitten, gleichwohl sang sie rein und gefühlvoll und man merkte wohl, daß ihr Mendelssohn's Weise zur Zeit viel näher liegt als die Bach's. Tags darauf wurde sie aber ernstlicher unwohl, und der C.-V. mußte sein unmittelbar darauf folgendes letztes (viertes) Abonnementsconcert um einen Tag verschieben, um rasch statt ihrer Fr. Winter zu engagiren. Die Nummern dieses Abends waren: 1. Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß" von Bach; anderwärts viel-

---

*) Vielleicht interessirt es Sie noch, zu erfahren, daß die Direktion, um mancherlei Störung zu verhindern, in letzter Zeit auf jedes Programm drucken ließ: „Die geehrten Abonnenten werden ersucht, sich **vor** Beginn der Concerte einzufinden und auf ihre Plätze zu begeben. Ebenso bittet man diejenigen Personen, welche vor dem Schluß eines Concerts den Saal verlassen wollen, sich nicht während des letzten Musikstücks, sondern in der vorhergehenden Pause zu entfernen."

fach bekannt, für uns ganz neu. 2. Misericordias Domini von Mozart. Man hatte ursprünglich dasjenige von Durante in Aussicht und ich bedauere, daß man davon abgegangen, da uns letzteres erst voriges Jahr zum ersten Mal geboten worden, also noch wenig bekannt ist, während das Mozart'sche seit vielen Jahren hier oft gehört worden ist. 3. Der hundertste Psalm, von Händel. 4. Crucifixus, sechsstimmig, von Lotti. 5. „Verleih uns Frieden" von Mendelssohn. Die ganze Aufführung litt an Unsicherheit und Abgespanntheit. Warum war der Sommer auch so früh gekommen? — Das Accompagnement (blos Violinquartett) war zum größten Theil in den Händen von Dilettanten des philharmonischen Vereins, und kann, mit Rücksicht auf diese Kräfte, nur gelobt werden. Einen fast drolligen Eindruck machte es, daß Hr. M. D. Müller sich stellenweise an den Flügel setzte und mitspielte; wohlbemerkt, nicht bei ganzen Nummern des Concerts, sondern bei einzelnen Stellen. Wollte er vielleicht auf diese Weise fehlende Orchesterstimmen ergänzen? In einer Probe ginge das wohl, — für die Aufführung mußte das Ganze für Quartett arrangirt oder überhaupt nur auf dem Flügel begleitet werden.

## Zeitungsschau.

Die „Recensionen" brachten einen durch Aufrichtigkeit der Schilderung interessanten „Londoner Theater und Concertbericht," offenbar aus der Feder einer der Redaktion jenes Blattes nahe stehenden Persönlichkeit. Es kommt darin ein Passus über Thalberg vor, den wir unsern Lesern hier mittheilen wollen: „Mancher Leser der „Recensionen" wird gewiß erstaunt sein, wenn ich sage, daß ich einer dieser Matineen beigewohnt, und noch überraschter, wenn ich bekenne, daß ich es nicht bereut habe. Nach vielen Jahren hörte ich doch wieder einmal in vollendeter Weise Clavier spielen. Diesem weichen elastischen Anschlag begegnet man jetzt kaum mehr; diese perlende Reinheit und Gleichheit in den Passagen, diese Gleichmäßigkeit beider Hände, und diese Unabhängigkeit der einen von der andern, kurz diese in jeder Beziehung untadelhafte Correctheit des Spiels sind Vorzüge, die in gleichem Maß bei keinem zweiten Pianisten zu finden sind. Auch verlangt Thalberg vom Instrument nie mehr, als es zu leisten vermag; er mißhandelt es nie wie so viele seiner Collegen, bei welchen man so oft fürchten muß, es werde im Claviere etwas brechen oder reißen. Thalberg ist einseitig, das ist wahr, denn er spielt nur seine eigenen Compositionen, und diese sind alle über einen Leisten gemacht, hatten nie einen reellen Werth, und da sie noch aus der bereits überwundenen Zeit des reinen Virtuosenthums stammen, sind sie völlig veraltet; allein nach dieser einen Seite hin bietet er doch etwas Vollendetes, während die meisten seiner Collegen vielseitig sein wollen und es nirgends über die Mittelmäßigkeit bringen. Thalberg verschmäht es, blos der Mode zu lieb, so wie es die meisten Pianisten thun, eine „klassische" Nummer in sein Programm aufzunehmen, und er thut recht. Man spiele Bach, Mozart und Beethoven, wenn man diese Meister wahrhaft liebt, sie gründlich studirt hat, sie zu verstehen glaubt, überhaupt durch sie und für sie begeistert ist; das ist der Fall bei Joachim und sehr wenigen Anderen. Aber man spiele die Musik der großen Meister nicht, ohne sie zu verstehen, zu lieben, aus bloßer „Gefälligkeit" für den „bessern Geschmack" des Publikums und um den bärbeißigen Kritikern damit den Mund zu stopfen, wie es z. B. Dreischock und sehr viele Andere thun. Joachim, der unweit von mir saß, hatte eine wahre Freude über Thalberg's Spiel, man sah es ihm deutlich an. Ich bin überzeugt, daß, wenn Thalberg eine Beethoven'sche Sonate gespielt hätte, Joachim gar nicht in's Concert gegangen wäre. Alles zu seiner Zeit, auf seinem Platz und vom rechten Mann."

In einem Artikel der N. Z. f. M. „Symphonie und symphonische Dichtung" von E. Kulle wird behauptet es sei unwahr, „daß Liszt durch die von ihm geschaffene (?) Form der symphonischen Dichtung der älteren Form der Symphonie in vier Sätzen den Krieg erklärt habe." Das mag vielleicht Liszt selbst theoretisch nicht gethan haben, aber seine Partei hat's gethan, indem sie in vielfachen Artikeln die symphonische Dichtung als einzig berechtigte Consequenz und Fortsetzung der Beethoven'schen Symphonie, als Erfüllung dessen, was dieser blos geahnt, hingestellt hat. Wenn die musikalische Welt also obige Meinung hegte, so ist's nicht die Schuld der „übelwollenden Gegner," sondern einfach Jener, die, um die Existenzberechtigung solcher Werke zu beweisen, laut und klar die Symphonie in ihrer bisherigen Form als etwas Unhaltbares und Ueberlebtes darstellten, und die Unfähigkeit, etwas gleich Großes wie Beethoven darin zu schaffen, durch die Nothwendigkeit zu erklären suchten, für neuen Inhalt neue Formen zu schaffen. Finis coronat opus! Uns erscheint das Ende und Resultat kläglich genug. Herr Kulke aber meint schließlich, die Liszt'schen Werke machten, „obwohl von mancher Seite hart angefeindet, dennoch ihren Weg." Ein schöner Weg das, man muß es gesteh'n!

## Nachrichten.

Dem Concertmeister Herrn L. Straus in Frankfurt a. M. ist von Seite der dortigen Theaterdirektion gekündigt worden (vermuthlich wegen Abneigung desselben sich an den Theaterdienst streng zu binden?) Derselbe bleibt aber dem Vernehmen nach, ungeachtet dieser Kündigung in Frankfurt und wird im nächsten Winter seine Quartettproduktionen fortsetzen.

Die durch den Tod Neithardt's erledigte Stelle des ersten Dirigenten des k. Domchors in Berlin ist definitiv Herrn Hertzberg übertragen worden.

Der Dirigent der Euterpe-Concerte in Leipzig, Herr von Bronsart, hat seine Entlassung gegeben, und wird Herr Blaßmann aus Dresden für ihn eintreten.

Fr. Liszt hat bekanntlich (bei Spina) Walzer-Capricen nach Motiven von Fr. Schubert herausgegeben. Sein Schüler Tausig steigt bereits zu J. Strauß herab und dient eine neue Folge solcher „Soirées de Vienne." Nun soll noch einmal Jemand sagen, daß der edle Geist der Tonkunst in Wien nicht geschwunden, und seine Regeneration nicht von der Partei der N. Z. f. M. angebahnt wird!

Wien.

Berichten aus London zufolge sollen Streicher's und Ehrbar's Claviere entschieden den Sieg über Bösendorfer davon getragen haben. Herrn Ehrbar's Clavier kaufte Lord Russel um 300 Pf. St.

Wie die „Recensionen" mittheilen, ist die „Tonkünstler Witwen- und Waisen-Societät" unter einem neuen Namen: „Haydn-Gesellschaft," und mit neuen Statuten reorganisirt worden. Zum Vorstand sei Herr Aßmayr, zum Vorstand-Stellvertreter Herr Josef Hellmesberger gewählt worden. Eine für die künstlerische Entwicklung der Gesellschaft besonders wichtige Neuerung sei die, daß der Hofcapellmeister „nicht mehr aus Gottes Gnaden Dirigent der Concerte" sei, sondern daß nun der Dirigent von Fall zu Fall gewählt werde. Ob auch ein neues Local anstatt dem Burgtheater (welches übrigens ohnehin bald demolirt werden dürfte) ausersehen wurde, sei noch nicht bekannt. Was uns betrifft, so sind wir in der That begierig, ob der kreisende Berg nicht abermals eine Maus gebären werde, denn die künstlerische Schwäche liegt nicht blos in der Person der Dirigenten, sondern hauptsächlich in den ausübenden Mitgliedern selbst, und da thut vor Allem die Veränderung desjenigen Statuts noth, zufolge welchem das Gesellschaftsmitglied zur Mitwirkung verpflichtet ist. — Merkwürdig bleibt es, wie lange nun diese Gesellschaft besteht und zwar wesentlich mit denselben Uebelständen. Schon der alte Reichard schreibt in seinen „Vertrauten Briefen" u. s. w. am 27. März 1803 wörtlich: „Gestern wurde Haydn's Schöpfung im Burgtheater, als jährliches Benefizconcert für die Witwen der Musiker aufgeführt, und heute wird sie wiederholt. Das Theater war gepropft voll. Die Ausführung entsprach aber auch nicht der Erwartung, die Unsereiner für Wien mitbringt, wo man geneigt ist zu erwarten, daß sie jede andere, die man schon davon gehört hat, weit übertreffen müßte. Das war aber wirklich nicht der Fall, wenn ich die gestrige Aufführung mit mehreren, die wir davon in Berlin gehört haben, vergleiche. Indessen war es doch bei Weitem die beste Aufführung der Art, die ich hier gehört habe (!) besonders von Seiten des Orchesters und der Chöre."

Das Hofoperntheater, welches mit „Lohengrin" seine vorige Saison beschlossen hatte, wurde nach den Ferien mit dem Freischütz wieder eröffnet. Ein Frl Telheim vom Carltheater sollte in diesen Tagen als Cherubin in „Figaro's Hochzeit" debütiren, und Frl. Krauß zum Leidwesen aller Musikfreunde in derselben Oper als Gräfin, und dann als Fidelio auftreten.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 29. Wien, 21. Juli 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Drei Cantaten von J. S. Bach,

im Clavierauszug bearbeitet von Rob. Franz, (Breslau, Leuckart).

-r- Rob. Franz hat sich in den letzten Jahren mit Vorliebe der Bearbeitung Bach'scher Arien und Cantaten zugewendet; denn seit dem Erscheinen der 36 Arien aus verschiedenen Cantaten und Messen, welchr wir im vorigrn Jahrgang (Nr. 12 ff.) anzuzeigen Gelegenheit nahmen, liegen bereits wiederum 6 Duette, 9 Arien aus der Matthäus-Passion und folgende 3 Cantaten vor:

1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
2. Gott fähret auf mit Jauchzen.
3. Ich hatte viel Bekümmerniß.

Auf dir Letztren ist in diesem Blatte schon öfters gelegentlich hingewiesen worden. Der durchaus eigenthümliche, ja singuläre Standpunkt jedoch, von dem aus das ganze Werk unternommen worden ist, fordert ein genaues Eingehen, um so mehr, als die Stimmen über die Gesammtrichtung der Franz'schen Kunstthätigkeit, wie wir kürzlich sahen, noch immer getheilt sind und sich nicht undeutlich auch über diesen Zweig derselben, sei es schweigend, sei es redend, erklärt haben. Die Entscheidung fällt natürlich der Zeit selbst anheim; uns aber geziemt wenigstens der ernste Versuch, uns selbst und unsere Leser nicht bloß über die Erscheinungen der Gegenwart, sondern auch über die denselben zu Grunde liegenden Principien nach Kräften zu orientiren. Lediglich dies, nicht aber eine detaillirende Charakteristik, geschweige denn eine eingehende Recension ist für diesmal unsere Absicht.

Wir haben es, das lehrt der flüchtigste Blick, mit einer durchaus originellen Erscheinung zu thun. Denn was wir in den hergebrachten Bach-Arrangements zu finden gewohnt sind, jenrs vornehm Exclusive, „nur für Kenner" Genießbare, jene steifr Miene trockener Gelehrsamkeit, jene Kargheit des Klangcolorits, jene fast asketische Selbstverleugnung in der Stimmbesetzung — das Alles findet man hier nicht; Bach tritt vielmrhr in einem Gewande auf, das nicht nur einen entschieden modernen Zuschnitt trägt, sondern uns sogar den wackern Zopf und die gravitätische Perrücke vermissen läßt, welche wir für unabtrennlich von dem alten Herrn hielten. Fast müssen wir fürchten, an Rob. Franz einen neuen, äußerst kecken Eindringling ins Bach-Heiligthum zu finden, der, ohne die bisherigen ehrwürdigen Wächter und Pächter desselben zu grüßen, ja ohne sie nur eines Blickes zu würdigen, mitten hinein schreitet und darin herumwirthschaftet, als wolltr er einen ganz neuen Bach-Cultus proklamiren. Verwegenes Beginnen! Bach, der mit Engelzungen zu reden gewohnte, soll mit Schumann-Franz'scher Zunge reden lernen? Die würdige Erhabenheit und der keusche Ernst seiner heiligen Begeisterung soll sich herabstimmen zu der glut- und reizvollen Sinnlichkeit modern-exaltirtrn Empfindens? seiner kirchlich frommen Muse soll ihr heiliger Schleier entrissen, sie soll in dem flatternden Kleid romantischer Lyrik als eine profan menschliche Fignr ins unfromme Publikum hineingestellt werden? — Das schmeckt in der That fast nach Revolution und demokratischem Aufruhr gegen wohl begründete und hartnäckig zu conservirende Traditionen, nach jenem von Weltfreude berauschten Pantheismus moderner Kunst, der nichts Heiliges mehr kennt, nach jenem alle geschichtliche Objectivität durchbrechenden Individualismus der Romantik, der schließlich in einen rohen Synkretismus der verschiedensten Stylarten ausarten muß. — Was müssen die gesalbten Priester des Heiligthums, was die Krämer und Wechsler, was die kritischen Schildwachen zu solchrm Gebahren sagen? Und wie wird sich das Volk im Vorhofe benehmen? Soll es die andächtig vernommenen Reden und die bewunderten Thaten seiner Aeltesten ohne Weiteres in den Wind schlagen? soll es so bald den „vernichtenden" Kolbenstoß vergessen, mit welchem der jüngste historisch-kritische Unterofficier R. Fr. auf seine wahre Bedeutung reducirt hat?*) soll es einem Mann trauen, der offenbar die „unerhörtesten" Ansprüche an technische Fertigkeit und musikalische Ausbildung derer stellt, die seine Werke verstehen wollen?

In der That, die Sache sieht bedenklich aus. Untersuchen wir daher etwas genauer, um was es sich bei dieser neuen Erscheinung handelt.

Die Bearbeitung eines größeren Vocalwerks im Clavierauszug hat den Zweck, dasselbe in möglichst vollständiger und bequemer Uebersicht den Vielen zugänglich zu machen, welchen die Partitur aus leicht ersichtlichen Gründen ferner liegt, insbesondere aber den instrumentalen Theil in claviergemäßer Form wiederzugeben. — Die Art und Weise, in welcher dies bisher meistens geschehen ist, bezeichnet aber einen weder dem Bedürfniß noch den höhern künstlerischen Anforderungen der Gegenwart entsprechenden Standpunkt. Denn einerseits hatte man dabei weniger das Publikum im Auge als diejenigen, denen die Vorbereitung vollständiger Aufführungen oblirgt; und daher kam es, daß man das Interesse der Vollständigkeit leicht der praktischen Bequemlichkeit opferte, in dem Vertrauen, daß jeder tüchtige Chordirigent den Clavierauszug immer nur als ein nicht völlig entsprrchendes Surrogat auffassen und daher gern auf dir Partitur recurriren werdr. Andrerseits brachte es aber rben diese Erwägung ganz von selbst mit sich, daß man über ein ziemlich mechanisches Copiren und Zusammenstellen des Nothdürftigsten nicht hinauskam, oft Wesentliches wegließ, an einr gründliche und claviergerechtr Umarbeitung des instrumentalen Theils aber gar nicht dachte. Auf dem Gebiet der reinen Instrumental-Musik konnte diese Manier natürlich nie ganz genügen; allein auch hier hat man erst in neuerer Zeit, hauptsächlich wohl auf Czerny's und Lißt's Anregungen hin, wirklich freie Transcriptionen, vollkommen claviergemäße Reproductionen der Symphonien Beet-

*) Hiermit scheint der Artikel über Robert Franz in Reißmann's Buch über das deutsche Lied gemeint zu sein. D. Red.

hoven's, Mozart's rc. versucht. Die Vocal-Musik ist hinter diesen epochemachenden Fortschritten fast gänzlich zurückgeblieben. Denn außer und vor dem Clavierauszug zur Peri möchte sich kein einziges Werk namhaft machen lassen, welches die Vergleichung mit einer Beethoven-Transcription von Lißt aushielte. Man verfertigte eben einfache Auszüge, keine Transcriptionen. Um diese aber handelt es sich auch auf dem Gebiet des Vocalen, wenn anders der Zweck einer solchen Arbeit erreicht werden soll. Je mehr in unseren Tagen das Interesse an den großen Vocalwerken Bach's und Händel's zunimmt, je bedeutender und einflußreicher die Macht wird, welche der ernste, strebsame und gebildete Dilettantismus in großen und kleinen Städten gewinnt, desto weniger kann uns mit dürftigen „Auszügen" gedient sein, welche, da sie die Meisterwerke nicht wiedergeben wie sie sind, sondern sie oft geradezu verunstalten, das Publikum, statt es zu belehren, nicht selten betrügen, in den allermeisten Fällen aber dem Dilettanten einer kleinen Stadt auch nicht eine leise Ahnung von den Herrlichkeiten geben, die man ihm vorenthält. Dem Bedürfniß der Gegenwart kann daher nur mit wahren und möglichst vollständigen Umarbeitungen gedient werden. Daß auch solche allein dem Wesen der Sache entsprechen können, bedarf keiner weiteren Erörterung.

In welcher Weise aber sind sie zu veranstalten? Es ist ein ebenso prekäres als vergebliches Geschäft, für einen noch kaum existirenden Zweig künstlerischer Thätigkeit a priori ästhetische Theorien aufzustellen, zumal in diesem Fall die Reproduction jedes alten Meisters ihre besondere Theorie fordern würde. Existirte nun ein allgemein als musterhaft anerkanntes Werk von solchen Reproductionen, so würde es nicht schwierig sein, die wichtigsten Grundprincipien davon zu abstrahiren und darnach jedes neuere Werk zu beurtheilen. Die neuere Händel- und Mozartliteratur weist dergleichen nicht auf; denn je billiger jetzt deren Werke hergerichtet werden, desto weniger kann man dafür auch verlangen: das ist ein richtiges Verleger-Exempel. Seb. Bach aber, der vielleicht am ehesten Anspruch hätte, reproducirt zu werden, ist früher deßhalb am schlechtesten weggekommen, weil im Publikum kein Bedürfniß nach ihm empfunden wurde; seitdem man sich auch für ihn mehr zu interessiren anfängt, giebt es zwar einige Werke im Clavierauszug, auch Arrangements einzelner Arien, *) ein Werk aber, daß sich mit Recht „Bearbeitung für Clavier" genannt hätte, ist vor den Arbeiten von R. Franz nicht erschienen.

Doch halt! Vor nicht gar langer Zeit wurden in diesem Blatte „5 Arien von Seb. Bach, arrangirt und ausgesetzt von Wilhelm Rust", ziemlich deutlich als Muster ihrer Gattung empfohlen; der damalige Referent betrachtete sie als einen Anhalt für Musiker, „wie man sich in Bach hinein zu leben hat," zweifelt übrigens nicht, daß die Zeit herbei kommen werde, wo „die Masse" der Musiker „eine solche Bearbeitung" selbst ausführen könne. Diese Sätze sind äußerst charakteristisch für die ihnen zu Grunde liegende Gesammt-Anschauung von Bach's Geist und Form, geben aber zunächst einen Fingerzeig, in wiefern die Rust'schen Bearbeitungen musterhaft sein können oder nicht. Sind sie nämlich wirklich derart, daß irgend einmal „die Masse" der Musiker „eine solche Bearbeitung" selbst ausführen kann, so sind sie schlechterdings nicht musterhaft; das liegt auf der Hand. Denn zu einer musterhaften Bearbeitung Bach's gehört wohl etwas mehr, als was „die Masse" der Musiker je geleistet hat, oder je leisten wird. Sind sie aber nicht musterhaft, so können sie auch nicht den Anhalt bieten, „wie man sich in Bach hineinzuleben hat." Umgekehrt, bieten sie diesen Anhalt wirklich, sind sie also musterhaft, dann kann auch niemals die Masse der Musiker „solche Bearbeitungen ausführen," oder — der Ref. hat eine sehr sonderbare Vorstellung von Seb. Bach und glaubt selbst nicht an die „Schwierigkeiten," die er von innen und außen demjenigen entgegentreten sieht, der es unternimmt, Bach zu reproduciren. Wir geben nun den 2. Satz, daß die Zeit kommen wird, wo „die Masse" der Musiker, „eine solche" Bearbeitung wird ausführen können, von Herzen gerne zu, können aber eben darum den ersten Satz, daß die Rust'schen Arbeiten einen Anhalt geben, „wie man sich in Bach hineinzuleben hat" nicht zugeben. — „Eine solche" Bearbeitung wie die Rust'sche nämlich beansprucht im Grunde nur einen ziemlich gut geschulten Musiker, der sein Handwerk versteht und Bach einigermaßen kennt; ein Meister braucht er aber nicht zu sein, eigentlich productives Talent braucht er auch gerade nicht zu haben, ein feines Ohr und eine leichte Handbewegung ist wohl ganz überflüssig, wenn er dafür recht tief seine Sünde und Gottes Gnade erkennt, vor allen Dingen aber nichts von „modernen Klangmischungen" wissen will, dann wird es schon gehen. — Zwar verlangt der geehrte Ref. „eine vollständige Durchdringung aller Gebiete der musikalischen Mittel" neben dem „Hineinleben in die ganze Anschauung." Das meint er aber wohl so böse nicht, denn Rust's Arbeiten gelten ihm ja als musterhaft, zeigen aber, daß derselbe noch nicht einmal die Bach'sche Art sich lebendig hat aneignen können — und mehr verlangt ja kein billig Denkender. — Wenn Rust auch ein sehr gründlicher und verdienstvoller Kenner Bach's ist, — er hat bisher in anderweitigen eigenen Produktionen (vergl. z. B. die gemischten Quartette) keinen wirklich lebendigen Zusammenhang seiner Ausdrucksweise mit der Bach's documentirt; darauf aber kommt Alles an. Ich kann mich in eine Anschauung noch so tief hineinleben, kann sie sogar persönlich zu meinem Eigenthum machen, darüber schreiben, reden, dichten, — sie musikalisch zu reproduciren, dazu gehört mehr als Alles das; dazu gehört eine positive Wahlverwandtschaft der eigenen produktiven Kraft mit der des zu reproducirenden Meisters; nur dadurch ist ein Nachschaffen, ein Produciren im Geiste des Originals, eine wirklich lebensvolle Wiedergabe möglich; jedes „Hineinleben," welches geschehen muß, ohne daß der Betreffende bereits von Natur darin lebt, jedes gewollte, gemachte oder anstudirte Hineinleben in die Sache führt nicht zum Ziel, sondern bleibt dem Gegenstand relativ fremd. Dies zeigen die Rust'schen Arbeiten deutlich genug. Weder das Räthsel der geschmeidig-polyphonen Stimmführung hat sich ihnen recht erschlossen, noch das Geheimniß Bach'schen Wohllautes; weder seine wunderbare Oekonomie in der Stimmbesetzung noch seine Tonfülle in der Anordnung großer harmonischer Körper. Rust ahmt Bach nur nach, es fehlt ihm gänzlich an originaler Beherrschung des Bach'schen Formtypus. Wäre dieser bei ihm vorhanden, so würde er nicht das wichtigste und wesentlichste Mittel zur Reproduction Bach's verschmäht haben, nämlich die von dem geehrten damaligen Ref. sogenannten „Klangmischungen."

Da dies augenscheinlich der Hauptpunkt ist, auf welchen es für die Würdigung der Franz'schen Arbeiten ankommt, da es deßhalb, wie wir nicht zweifeln, auch der Haupteinwand gegen sie sein wird, so müssen wir uns die Frage zu beantworten suchen, ob überhaupt moderne Clavierformen bei der Reproduction Bach'scher Vocalwerke angewandt werden dürfen oder nicht.

Zunächst kann es keine Frage sein, daß sich jedes zweihändige Arrangement von Instrumental- namentlich Orchesterwerken, soll es nur einigermaßen dem Original entsprechen, der modernen Claviertechnik bedienen muß, weil nur diese in ihrer orchestralen Färbung die Elasticität und Fülle besitzt,

*) Anm. Die Clavierauszüge von Marx, Stern, Wilsing und die Arrangements von Ritter können natürlicherweise hier gar nicht in Betracht kommen, da sie wesentlich jene rein mechanische Excerpir-Methode befolgen, nach welcher man theils bloß copirt, theils äußerlich compilirt, theils einen wesentlichen Haupttheil, die Orgelstimme, ganz wegläßt, also nicht sowohl arrangirt als derangirt.

welche zu einer derartigen Reproduction erforderlich ist. Das zweihändige Arrangement ist aber bei Vocal-Werken aus nahe liegenden Gründen das einzig und allein mögliche. Die etwa dagegen laut werdende Einrede, daß solche Bearbeitungen minder fertigen Spielern nothwendig große Schwierigkeiten darbieten müssen, will wenig bedeuten. Denn einmal ist die moderne Claviertechnik an sich gar nicht etwa schwierig, dann aber ist sie doch hoffentlich immer mehr in der Verbreitung begriffen, und endlich was schadet es, wenn man ein Werk von Bach und Händel nicht gleich so bequem verspeisen kann wie eine Schulhoff'sche Polka? — Wir sind übrigens der Ansicht, daß Diejenigen, welche ein Bach'sches Werk in moderner Bearbeitung nicht spielen zu können glauben, von seinen eigenen Claviercompositionen noch weit mehr ihre Finger lassen sollten. — Die Bach'sche Technik hat nämlich mit der guten modernen, so paradox dies auch scheint, wenn nicht äußerlich, so doch ihrem inneren Werth nach eine sehr enge Verwandtschaft — ein weiterer Grund für die Anwendung der modernen Klangmischungen bei der Reproduction Bach'scher Werke.

Man nennt die Bach'sche Polyphonie mit Recht die geistigste Ausdrucksform, deren die Musik fähig ist, weil sie einerseits vermöge ihrer durchaus melodischen Anlage die tiefste Innerlichkeit, andrerseits vermöge ihrer unendlich vielgestaltigen Beweglichkeit die verklärteste und universalste Wahrheit der Stimmung auszuprägen vermag. Eben darum aber enthält sie zugleich den schlechterdings höchsten sinnlichen Wohllaut, — eine Behauptung, deren Wahrheit sich, wie wir nicht zweifeln, allenfalls physikalisch beweisen ließe, die aber für Jeden, der das Wesen des höheren Contrapunktes einigermaßen kennt, keines Beweises bedarf. — Die moderne Claviertechnik seit Schubert und besonders seit Schumann ging aus dem Bestreben hervor, die sinnlich compakten, oft massiven Klänge der Beethoven'schen Periode durch breitere Lagen und selbständigere Stimmführung mehr in Fluß und Bewegung zu bringen, eben dadurch aber ihnen ein geistiges Element zuzuführen, welches die nicht selten derben, harten Klänge aus ihrer unmittelbaren Materialität zu einer feinern Sinnlichkeit steigerte. Was die Musik dadurch auf der einen Seite an objectiv-realistischer Charakteristik einbüßte, das gewann sie auf der anderen an individueller Innerlichkeit und sinnlichem (namentlich harmonischem) Farbenreichthum. Daß diese Wendung auf's genaueste mit dem erneuten Studium Bach's zusammentraf, und zum Theil geradezu auf dasselbe zurückzuführen ist, kann nicht zufällig sein, deutet vielmehr darauf hin, daß die neue Zeitströmung ihrem innern Kern, wie ihrer äußern Tendenz nach, mit dem Geiste Bach's weit näher verwandt war, als irgend eine frühere. Dies ist auch in so weit allgemein anerkannt, als man Bach's Richtung nicht minder als die moderne im Großen und Ganzen spezifisch lyrisch zu nennen pflegt. Würde hiernach die Anwendung moderner Clavierformen bei der Reproduction Bach'scher Werke als unbedenklich, ja als natürlich erscheinen, so könnte dagegen der gewichtige Zweifel entstehen, ob nicht jene, als das Produkt und Abbild der neueren pantheistischen Welt und Kunstanschauung, dem tiefsten Kern Bach'schen Wesens, seiner christlich evangelischen Religiosität auf's allerschärfste entgegengesetzt seien. — Hingegen ist aber Folgendes zu erwiedern. Nur eine sehr bornirte, falsch theologisirende Geschichtsauffassung kann den neueren Pantheismus als direkten Gegensatz des protestantischen Christenthums betrachten. Er ist nichts Anderes, als einer der vielen ernstlichen Versuche des seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts zum äußersten Extrem fortgeschrittenen Individualismus, über sich selbst hinauszukommen und sich an einer Objektivität zu orientiren, zu beschränken und ins Gleichgewicht zu setzen. Bringt er es auch nicht weiter, als zum Aufgehenlassen des Persönlichen im unpersönlichen Absoluten, so ist er doch, historisch betrachtet, nicht ein direkter Gegner, sondern vielmehr eine positive Vorstufe des evangelischen Christenthums, dessen Tendenz die durch den gottmenschlichen Mittler geschehende Versöhnung des Individuums mit dem persönlichen Gott ist — jene Idee, als deren höchsten künstlerischen Ausdruck wir die Bach'sche Musik betrachten. Mögen nun die Urheber der modernen Form zu dem Pantheismus gestanden haben, wie sie wollen, ihre Form ist nichts rein Persönliches, sondern gehört der Zeit an, muß daher nicht dogmatisch, auch nicht bloß ästhetisch, sondern historisch betrachtet werden; sie steht sonach nicht in direktem Gegensatz, sondern in positiver Verwandtschaft zu der Form, welche der evangelische Protestantismus in Bach hervorgerufen hat.

Abstrahiren wir aber auch einmal von dem historischen Boden der modernen pantheistischen Weltanschauung und nehmen diese rein für sich, was ist sie schließlich Anderes, als die principiell durchgeführte Umformung des offenbarten Wahrheitssystems ins natürlich-geschichtliche, als eine fata morgana des positiven Christenthums? Hierin liegt aber, daß der künstlerische Ausdruck dieser Weltanschauung sich Formen erschaffen kann und wird, die mit denen der positiv christlichen Kunst eine nicht bloß oberflächliche Verwandtschaft haben. Man erinnere sich nur an die Weisen eines Joh. Franck oder eines Eccard, und vergleiche damit die Lieder von Schumann, besonders aber von Franz. Auch darin kann man vielleicht eine Bestätigung unserer Ansicht finden, daß sich ja nicht bloß in der Musik der modernen Zeit, sondern auch auf andern Gebieten mannigfache Erscheinungen aufzeigen lassen, deren Analogie mit specifisch christlichen Entwicklungen gar nicht zu bezweifeln ist. Wie z. B. die Reformation die herrlichste religiöse Lyrik und die großartigste dramatische Scholastik hervorrief, so hat auch die moderne Weltanschauung eine Lyrik und eine Scholastik sonder Gleichen hervorgebracht. Sonach wird man, wenn es sich um das Verhältniß der Bach'schen zur modernen Form handelt, immer nur von einem relativen, nie von einem absoluten Gegensatz reden können.

Indeß auch dieß bedarf noch einer sehr wesentlichen Modifikation. Bach's Weltanschauung läßt sich überhaupt nicht in die Formeln irgend eines dogmatisch oder kirchlich fixirten Lehrbegriffs einzwängen; schon deshalb nicht, weil er vermöge seines künstlerischen, insbesondere musikalischen Denkens weit über jegliche, begrifflich determinirte Auffassung, sei es des Christenthums oder speciell des Protestantismus, hinausragt. Tragen auch seine Texte zum großen Theil das deutliche Gepräge des lutherischen Pietismus an sich, mag er auch für seine Person dieser Richtung der Frömmigkeit zugethan gewesen sein, mag sogar sein ganzes musikalisches Denken darin wurzeln, die Musik ist einerseits mit den gesammten höheren und niederen Bildungselementen ihrer Entstehungszeit so umfassend und innig verzweigt, daß schon aus diesem Grund der lediglich religiöse Gesichtspunkt für die Beurtheilung Bach's einseitig sein würde; andrerseits aber giebt uns gerade der lutherisch-pietistische Ausgangspunkt der Bach'schen Produktion einen deutlichen Fingerzeig, daß wir bei ihm ein mystisches Element in Anschlag zu bringen haben, welches im geraden Gegensatz steht zu jeder kirchlich oder scholastisch fixirten Auffassung des Christenthums, vielmehr aus der Quelle lebendiger Innerlichkeit heraus die starre Autorität der traditionellen Begriffe in lebendigen Fluß und zur wahrhaft herzlichen Aneignung zu bringen sucht, damit sie ihre tödtende Buchstäblichkeit verlieren und sich in Geist und Leben verwandeln. Mathematisch beweisen läßt sich das nun freilich nicht; lediglich hieraus aber erklärt sich uns der wunderbare Zauber, mit welchem Bach gerade die bedeutendsten Geister nach ihm trotz der schneidendsten Gegensätze, die sich unter ihnen finden, immer wieder von Neuem anzieht. Ein Mann, den so grundverschiedene Individualitäten wie Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann als ihre höchste Autorität bewundert haben, ein solcher Mann muß, — dies ist nicht nur gegen die Majoritäten, sondern auch gegen viele Autori-

täten der Gegenwart schlechterdings entscheidend — über jeglichen Partikularismus erhaben sein, auch über den Partikularismus der protestantisch-lutherischen Auffassung vom Christenthum. Bach ist gewiß der höchste Repräsentant spezifisch christlicher und protestantischer Musik, aber nicht im Sinne irgend einer begrifflichen Auffassung, sondern in der Kraft dessen, was das Christenthum wirklich ist, der Wahrheit, welche frei macht, der Geistesenergie, welche das reale Leben und die sichtbare Welt weder spiritualistisch vernichtet noch idealistisch vergöttert, sondern die höchsten Höhen wie die tiefsten Tiefen des Vorhandenen allgegenwärtig durchdringend, die Versöhnung aller Gegensätze des Denkens und des Seins in fortschreitender Entfaltung und in lebendigster Wirklichkeit vollzieht.

Ist nun dem so, dann kann es auch keine Frage sein, daß die lebendige Reproduktion seiner Werke sich der reichsten und feinsten Klang- und Ausdrucksmittel bedienen muß, die in jedem Fall möglich sind. Hat man beim Hören eines Bach'schen Stücks in unvergleichlichem Maß den Eindruck der Unerschöpflichkeit und der Unendlichkeit, so kann man weder durch karge Sparsamkeit, noch durch gehäufte Massenhaftigkeit der Klangmittel, sondern lediglich durch eine Fülle, die zugleich elastisch, durchsichtig und wohllautend ist, ihn entsprechend wiedergeben. Daß hierfür nur moderne Klangformen sich eignen, liegt auf der Hand.

Wird nun aber damit etwa der Individualität des Reproducirenden ein zu großer Spielraum eingeräumt? Verliert also sein Werk die geschichtliche Treue? Dies ist nach dem Vorigen schwerlich zu fürchten. Außerdem aber mag er sich bedienen welcher Form er will, die Arbeit wird immer das Gepräge seiner Persönlichkeit an sich tragen; das ist nun einmal nicht zu vermeiden. Ja es ist nothwendig, wenn die Bearbeitung nicht eine mechanische bleiben soll. Es handelt sich heutzutage nicht bloß um eine Vervollständigung und Zusammenstellung der Partitur, sondern um eine gründliche persönliche Vermittlung des Bach'schen Geistes und Wesens mit dem Bewußtsein der Gegenwart. — Eine solche muß daher ebenso lebendig in als über der Gegenwart stehen, sonst verfehlt sie ihre Absicht; sie muß die Formen und Ausdrucksmittel der Gegenwart mit denen Bach's lebendig zu vereinen streben, sonst wird nie ein rechtes Verständniß gewonnen. — Der Grundcharakter der Bach'schen Form, die Polyphonie, muß daher mit der Klangfülle der modernen in der Weise verbunden werden, daß sie nichts von ihrem spezifischen Charakter einbüßt.

Letzteres könnte nun freilich dadurch herbeigeführt zu werden scheinen, daß die Anwendung des Pedals bei modernen Klangformen unumgänglich nothwendig ist. Kommt dadurch ein störendes, sei es nun verwischendes oder sentimentales Element in die Darstellung, dann ist allerdings die moderne Form nicht zu gebrauchen. Allein einmal setzt der Gebrauch des Pedals bei jedem Musikstück ein fein gebildetes Ohr voraus; und dann leistet bei Bach'schen Vocalsachen das Pedal in mäßiger und geschickter Anwendung gerade dasselbe, was die Akustik größerer Räume, namentlich der Kirche für das Orchester und den Gesang leistet.

Ist nach dem Gesagten die Bearbeitung Bach'scher Werke unter Anwendung „moderner Klangmischungen" die allein zeitgemäße und zweckentsprechende, so stellt sich das Unternehmen Rob. Franz's zu denen seiner Vorgänger in ein Verhältniß, welches von nicht geringer Wichtigkeit ist, weil es nicht etwa bloß einen bedeutenden Fortschritt, sondern einen totalen Umschwung in der Auffassung und Wiedergabe Bach's bezeichnet.

Die früheren Bearbeiter fassen Bach nicht wesentlich anders auf, als er bis dato von dem gebildeteren Theil des Publikums aufgefaßt wurde, als frommen Sänger, der mit erstaunlicher contrapunktischer Kunstfertigkeit und mit wunderbarem Tiefsinn die reichen Schätze des göttlichen Worts und des protestantischen Gemüths in Töne umsetzt, aber dabei einseitig mehr die subjektive, die innerliche Seite, als die objektive vertritt. — Wenn sich auch selbst diese Anschauung in den betreffenden Arbeiten nicht gerade auf's Klarste documentirt, so darf man sie doch als selbstverständlich voraussetzen. — Dieser Standpunkt ist wesentlich historisch; ebendeshalb brachte er es zu keiner lebendigen Reproduction; weder die contrapunktische Kunst, noch die protestantische Innerlichkeit Bach's tritt uns anschaulich und originell erfaßt aus jenen Arbeiten entgegen. Die bloß historische Auffassung, die auch durch das lebendigste Hineinleben in die ganze Anschauung noch keineswegs überwunden wird, bringt es bei künstlerischen Reproductionen immer nur zur äußerlichen Nachahmung oder zu momentan blendenden Effekten. Die ewige Bedeutung Bach's vermag unter diesem Gesichtspunkt nun und nimmermehr begriffen zu werden. Hierzu gehört doch zunächst wenigstens das ernste und ehrliche Geständniß, daß Bach auch für unsere Zeit etwas Aehnliches sein müsse, wie er seiner Zeit gewesen, daß also Inhalt und Form seiner Werke, weit entfernt uns ein Fremdartiges zu sein, vielmehr wenigstens Eine Seite unseres Empfindens, unserer Weltanschauung, in vollkommener Weise repräsentire und derselben den absolut entsprechenden Ausdruck gegeben habe. Wird dies nicht anerkannt, dann ist die Behauptung von der Ewigkeit Bach's eine völlig leere Phrase. — Diese Wahrheit hat unter den uns bekannten Interpreten Bach's bisher allein Rob. Franz klar und deutlich durch künstlerische Thaten ausgesprochen. Er ist der Erste, welcher mit der Ewigkeit Bach's Ernst macht. Bach ist ihm nicht ein trockenes, historisches, archäologisches Capitel, das man mit gelehrten Commentaren versieht, auch gelegentlich als historisch-ästhetischen Leckerbissen den Kennern vorsetzt, sondern er stellt sich seine Aufgabe so ernst und tief wie der Uebersetzer Shakespears. Er sieht in der Welt Bach's das moderne Empfinden als in ihrem reinsten, künstlerischen Ausdruck emporgipfeln und hält, indem er dieselbe mitten in die Gegenwart hineinverwebt, seinen Zeitgenossen das höchste Bild ihrer idealen Bestrebungen vor Augen. Die Bach'sche Welt ist ihm der edelste Kern und die tiefste Wurzel der modernen Innerlichkeit.

Und mit Recht. Wir haben oben ausgesprochen, in welchem Sinn Bach der höchste Repräsentant christlicher Musik ist. Daß allen theoretischen und praktischen Bewegungen und Bestrebungen unserer Zeit dasselbe Ziel als treibende Kraft zu Grund liegt, welches in Bach's Kunst lebendige Gestalt gewann, ist unzweifelhaft. Sehen wir die Sache von der nächstliegenden Seite an, so vertritt zwar Bach musikalisch in ähnlicher Weise den norddeutschen Typus des Protestantismus als ihn Luther praktisch vertritt; Händel läßt sich dagegen mit dem schweizerischen Typus der Reformation in Parallele setzen. Ebenso aber wie Luther und kein Anderer der eigentliche Repräsentant der gesammten Reformation ist, ebenso ist auch Bach der Repräsentant protestantischer Musik — beide aus keinem andern Grund als wegen ihrer umfassenderen, tieferen Innerlichkeit und wegen des engeren Anschlusses an das nationale Gesammtleben. (Für Bach bildet der Choral und das Volkslied diesen Anknüpfungspunkt.) — Unsere Zeit betrachtet es als eine ihrer Hauptaufgaben im praktischen wie im wissenschaftlichen Leben, die beiden Grundformen des Protestantismus räumlich und sachlich zu einer höhern Einheit zu vermitteln; und diese Tendenz geht durch alle politischen und nicht politischen Bewegungen gleichmäßig hindurch. Daß es allein von innen heraus, durch Vertiefung und Erweiterung unseres Gemüthslebens auf Grund sittlicher Umgestaltungen geschehen kann, leidet keinen Zweifel. Und an diesem Punkte leuchtet nun auch die eigentliche Bedeutung der Bach'schen Musik für die Gegenwart deutlich genug hervor. Sie ist in der That der edelste Kern und die tiefste Wurzel des

modernen Empfindens. In diesem Sinn sie reproduciren heißt nichts Anderes, als ihr das Recht und die Bedeutung erkämpfen, welche sie wirklich hat.

Dies und nichts Geringeres ist das Verdienst der Bearbeitungen von Rob. Franz. Kein Zweifel, daß die politisch-aufklärende Gegenwart mit siegreicher Majorität achselzuckend oder lächelnd herabschauen wird auf Werke, welche für den krassen Köhler- und Wunderglauben Propaganda machen, daß die Bach'sche Welt ernstlich unsere eigene sein soll; Werke, durch deren bloße Existenz die historisch-kritischen „Kenner" und die ästhetisch-philosophischen Hüter des Bachheiligthums in ihrer Exclusivität als einfacher Anachonismus beseitigt werden; Werke, die einen energischeren Glauben an die Menschheit und ihre Zukunft predigen, als die gesammte Musikliteratur der Gegenwart. — Bachomanie, verrannte Einseitigkeit, Fanatismus, wenn nicht gar schwärmerischer Obscurantismus — ja vollständiges Mißverstehen: das werden die Prädikate sein, welche die Zeit der Erzstatuen und der historischen Forschungen einem Manne entgegenbringen wird, der weiter nichts verbrochen hat, als seine Zeitgenossen beim Wort zu nehmen und die von ihnen größtentheils mißverstandene Phrase von der Ewigkeit Bach's einmal zur Wahrheit zu machen. Wen daher die Streiche treffen, die das wunderlich eigensinnige Philistervölkchen führt, das liegt ja sonnenklar zu Tage.

Wir lassen uns nicht darauf ein, eine genauere Analyse der angezeigten 3 Cantaten zu geben; eine summarische Besprechung zweier davon findet sich bereits in Nr. 2 und 3 dieses Jahrgangs, worauf wir zurückweisen. Ebenso wenig ist es unsere Absicht, die einzelnen Vorzüge dieser Arbeiten namhaft zu machen. Einerseits wird der unbefangene Freund solcher Werke durch hingebendes Studium, scharfe Prüfung und wo möglich durch sorgfältige Vergleichung des Originals zu einem sachgemäßen Urtheil gelangen können; andrerseits bürgt der Name des Bearbeiters hinlänglich wenigstens dafür, daß hier nicht eine Fabrikarbeit, auch kein Schüler-Exercitium, sondern ein Meisterwerk vor uns liegt. Es wird daher hinreichen, auf die allgemeine Bedeutung desselben aufmerksam gemacht zu haben.

## Recensionen.

**Ferd. Sieber**: Un saluto a Bergamo. Album vocale. Raccolta di otto Ariette per Camera col Acc. del Pf. Op. 64. Lpzg. e Winterthur. Rieter-Biedermann.

C—x. „Wenn der Schüler" — sagt Herr Ferd. Sieber, Gesanglehrer in Berlin in seines „Lehrbuchs der Gesangskunst" drittem Theil ad vocem: „D. Aufgabe des Lehrers in Bezug auf die Anleitung zum Vortrage" — „wenn der Schüler an Stücken von kleinerem Umfange, vielleicht auch geringerer musikalischer Bedeutung.......seine Vorstudien für den Gesang mit Worten durchgemacht, und zugleich die sinnliche Schönheit des Tones auf ihren Höhepunkt geführt hat — so mache der Lehrer ihn sofort mit den vorzüglichsten Meisterwerken der Vocalmusik bekannt. Nur durch das Studium der vielen herrlichen Gesänge eines Beethoven, Händel, Bach, Mozart, Haydn, Cherubini u. A. kann der Geschmack des Kunstjüngers herangebildet, sein Urtheil entwickelt und sein Schönheitssinn auf die rechte Bahn gelenkt werden — während umgekehrt durch die ausschließliche Beschäftigung mit leeren, ohrenkitzelnden, aber inhaltarmen Tonstücken der Geschmack verdorben und frühzeitig zu Grunde gerichtet wird." — Und beansprucht, ja fordert bei der „Wahl des Gesanglehrers (C)" „vor Allem diejenigen Vorzüge des Geistes und Gemüthes, diejenige Willenskraft, die wissenschaftliche Bildung und Schärfe des Verstandes, endlich diejenige Begeisterung für das Edle und Schöne, die wir für den Schüler als unerläßliche Bedingungen zu einem künstlerisch vollkommenen Vortrag bezeichneten — in erhöhtem Maße bei dem Lehrer" ..... „denn wie könnte dieser" (heißt's weiterhin) „den poetischen Hauch, der jeder Kunstleistung die letzte Weihe, den Glorienschein der Idealität verleiht, jene tiefe Gluth der in den dichterischen Stoff des musikalischen Kunstwerkes sich versenkenden Empfindung heraufbeschwören, wenn die Begeisterung für das wahrhaft Schöne ihn selbst nicht in hohem Maße durchglüht?!"

Soweit unser Sieber, der Berliner.

Ein Namensgenosse nun des Obigen, desselben Vornamens sogar (— denn anzunehmen, daß es derselbe Autor in Person, hieße an eine Proteusnatur des menschlichen Geistes glauben —) ein Namensvetter, wie gesagt, hat's unternommen durch Herausgabe des oben genannten Werkes in direktem Widerspruch mit seines Vetters Vorschriften und Maximen auf's gerade Gegentheil beim singenden Publikum hinzuwirken, indem er nichts als leere, ohrenkitzelnde, aber durchaus inhaltarme und dem Geschmack Verderben drohende (hoffentlich nicht denselben „zu Grunde richtende" — dazu sind sie zu seicht) aus lauter welschen, aber selbst von den Italienern längst verbrauchten Phrasen und Floskeln zusammengestoppelte Canzonen ableiert, die er — in eigener Uebersetzung — nun auch dem deutschen Publikum (gleichwie zum Spott) zu Kauf anbietet. Gewiß ein Welscher — meint Ihr doch — von ächtem Schrot und Korn? Da geht uns ja, wenn wir's nicht suchen, all sein Zeug nichts an! Allein zum Ersten klingt der Name schwer darnach; für's Zweite ist die Uebersetzung auch (ausdrücklich steht's bemerkt) von des Autors eigener Hand, und wenn auch zur Musik zum Theil entsetzlich schlecht gefügt (man sehe statt aller übrigen Beispiele gleich in Nr. 1 „der Schmetterling" die Betonungen:

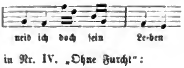
„Keinem ist — er untergeben,
lebet sei — ner Lust allein!
Aus den allerschönsten Rosen
saugt den Honig er, den süßen" u. s. w.)

doch in gutem, reinem Deutsch geschrieben; und endlich ist — es thut uns leid zu sagen — ein echt deutscher Verleger mit der Herausgabe obiger Plattitüden betraut worden. Und so müssen wir — ist's doch ja nicht der Erste seiner Art — schon leider! glauben, es sei ein deutscher Landsmann der Verfasser.
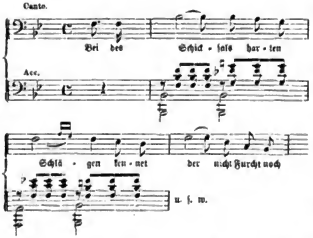
Obgleich wir nun zwar — mit den Worten des Gesanglehrers Sieber „Hiebei genügt es jedoch nicht, dem Schüler zu sagen: das und das ist schön — nein er muß von seinem Lehrer erfahren, worin die Schönheit einer Tonschöpfung besteht" völlig einverstanden — keineswegs der Meinung sind, es sei dies Verfahren auch auf ein häßliches Werk anzuwenden, und hätten wir also den Singenden auch in das Detail dieser Häßlichkeiten einzuführen: so sind wir doch dem Publikum, wie viel mehr noch dem Componisten einige Belege unseres Urtheils schuldig, damit man uns nicht etwa eines persönlichen Vorurtheils zeihe. Und führen Beide demnächst hiemit in das Kunstwerk selbst.
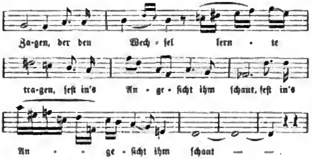
Wo wünschest Du, lieber Leser, nun zuerst zu weilen? bei den erstaunlich neuen Gedankenblitzen, Themata genannt? in Nr. I „Der Schmetterling":
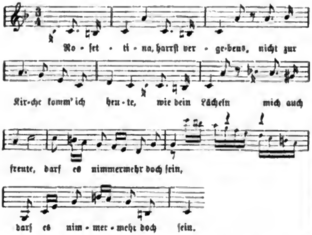



in Nr. IV. „Ohne Furcht":







in Nr. VI. „Rosettina“:




oder bei den uiegehörten Schlußcadenzen? wie in Nr. II. „Der Steuermann“:
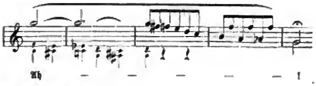



in Nr. V. „Der Alpenhirt“:
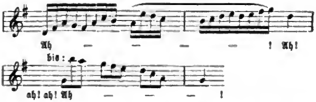



in Nr. VII. „Der Gärtnerknabe“:




Oder ziehst du es vor, mit dem Componisten in den vielen mit sonderlicher Vorliebe behandelten „Ah's“ und „Ach's“ zu schwelgen? wie in Nr. I. (s. o.)
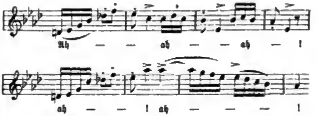



in Nr. IV. (desgl.)
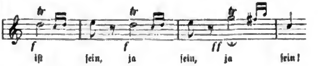



und in dem wirklich ganz ordinären, um nicht zu sagen: gemeinen und auf den Text

Der König der Tänze ist doch der Galopp,
man hält sich im Arm, man plaudert, man lächelt,
man fliegt durch die Säle in wonniger Lust.
Ah — !
Der Walzer ist reizlos, ist ganz ohne Leben,
der König des Festes ist stets der Galopp!
Ah — !

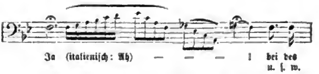
componirten „Galopp“ (Nr. VIII.) die folgende Phrase:




Oder endlich bist du ein Freund geschmackvoller Flickwörtlein? wie in Nr. I. am Schluß:




endlich in Nr. IV (s. o.)




Genug, und übergenug der Beispiele, aus denen du selbst lieber Leser, auch ohne unser Dazuthun dir die Moral heraus zu lesen wissen wirst. Und seien dir also obige „8 Arietten“ als warnendes Beispiel des Angelegentlichsten hiemit empfohlen.

Nur eine Consequenz noch sind wir eventualiter hinzuzufügen selbst gezwungen. Sollte sich's — wider unser Dafürhalten — herausstellen, daß, wie einige Böswillige meinen, der Autor des bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienenen „Lehrbuchs der Gesangkunst," und der Componist der eben beurtheilten Gesangstücke wirklich eine und dieselbe Person sei: dann hat freilich dieser „Ipse Fecit" nach seinen eigenen aus dem Lehrbuch oben auszugsweise mitgetheilten „kategorischen Imperativis" durch Herausgabe der „otto Ariette" über sich, als Gesanglehrer, selbst den Stab gebrochen.

## W. H. Riehl über Richard Wagner.

Wenn einmal ein neuer Componist ersteht, der es wieder wagt, einfach zu werden, die Kunst einer üppigen Technik zu verschmähen, sparsam im Colorit, desto größer, reiner und gedankenvoller aber in der Zeichnung, dann wird ein echter Reformator unserer entarteten Tonkunst gekommen sein. Die drei vorzugsweise(?) reformatisch bahnbrechenden Genien unter unseren sechs größten Tonmeistern: Händel, Gluck und Haydn waren auch zugleich die technisch sparsamsten. Wäre Richard Wagner jener Reformator, für den ihn Manche halten, so hätte er voraus stolz sein müssen, mit der übermäßig fetten Instrumentirung nach wohlfeilen Effekten zu greifen. So lange die Welt steht, war es ein Zeichen der sinkenden Kunst, wenn die Künstler die technischen Mittel in ihrer äußersten Fülle ausbeuteten. Darum bezeichnet Beethoven nicht nur den Höhepunkt der neuern Musik; er deutet auch in seinen letzten Werken den unmittelbar nach ihm hereinbrechenden Verfall vor. In seltsamer Verblendung meint man, eben weil er in seiner neunten Symphonie gar nicht mehr Mittel genug habe finden können, um seine Gedanken auszudrücken, eben darum sei diese sein größtes Kunstwerk, während sie doch eben im Gegentheil gerade darum aufhört (!), ein fertiges Kunstwerk zu sein. Es verhält sich mit der 9. Symphonie etwa wie mit dem 2. Theile von Goethe's Faust; auch dem Dichter wird hier das Kunstgebilde unter den Händen monströs, weil er zuviel sagen will, weil er die Grenzen der Poesie vergißt, und so zuletzt alle Formen der Tragödie auseinandersprengt. So wenig nun Goethe aufhört, der Dichterfürst zu sein, obgleich er den zweiten Theil des Faust geschrieben, so fällt es doch wohl keinem Menschen mehr ein, diesen zweiten Theil als Goethe's Meisterwerk zu bezeichnen und als den Eckstein zur Poesie „der Zukunft." Unter den Literatoren herrscht denn doch zu viel ästhetische Zucht und Bildung, als daß man mit einem solchen Urtheil Partei machen könnte. Die meisten Musiker sind aber leider noch lange nicht so weit.

. . . . . . , Lully ist, mit den Philologen zu reden, kein „Schulautor." Formell kann man bei ihm sehr wenig lernen. Man müßte denn aus seinen trockenen Harmonien sich veranschaulichen, wie man nicht harmonisiren soll. Dagegen kann Gluck's historische Größe nicht vollauf würdigen, wer Lully nicht studirt hat. Er ist der Richard Wagner des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Alceste ist, wie er selber sie nennt, eine tragédie mise en musique, keine Oper; sie gliedert sich nicht nach Arien, Duetten, Ensemble 2c., sondern nach fortlaufenden Scenen. Lully singt nicht, er deklamirt blos. Das Ganze ist ein stetes obligates Recitativ, von zerbröckelten Melodiestückchen und etlichen Chören unterbrochen. Ich sage das Alles von Lully; man könnte auch meinen, ich sage es von Wagner; es gilt für Beide. Nur die eingestreuten Märsche und Tänze sind wirkliche Musik und wurden populär, bei Lully — und Wagner. An vielen Stellen ist Lully überraschend groß und wahr im dramatischen Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in die ungeheure Langeweile des endlos recitirenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner. Die Chöre sind einfach und tragen ein Gepräge der Feier und Würde, welches, selbst in Einzelzügen der Harmonie, mitunter an die hohen Kirchenhymnen der alten Italiener gemahnt. Dasselbe nicht geringe Lob kann man auch manchen Chören Wagner's nicht versagen. Lully opfert die musikalische Architektur dem dramatischen Ausdruck; er hat Anläufe zu Melodien, aber keine Melodie. Lully oder Wagner? — Musik „setzt" man; — schon dieses charakteristische Wort erinnert an die Architektur; — wem aber die Fantasie nicht langt, um Musik zu „setzen," der sagt er „dichte" Musik, Maler, welche nicht malen können, dichten auch bisweilen Gemälde und poesielose Dichter malen Poesie. Es ergibt sich also bei Lully doch zuletzt ein zerstücktes, ungefügiges, unruhiges Ganze, welches einen wirren, langweilenden Eindruck hätte machen müssen, wenn nicht die raffinirtesten Gegensätze der Scenen und der Prunk der Ausstattung, für welchen wenigstens in der Alceste (und im Tannhäuser) buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, der Fantasie der Hörer zu Hilfe gekommen wären. Lully und Wagner sind als Musiker schwach, stärker als Tondichter, am stärksten aber als Regisseure.

Gerade jene Formlosigkeit der Lully'schen Oper war es, die von Gluck vernichtet ward, während er zugleich das Streben nach Wahrheit der Dramatik aufnahm und weiter bildete. In der Form seiner Tonsätze steht Gluck den guten Italienern weit näher als Lully, und Wagner erinnert weit mehr an Lully als an Gluck. Würden sich unsere Musiker etwas eifriger historischen Studien widmen, so müßten sie erkennen, daß es doch nicht wohl ein so großer Fortschritt sein kann, wenn man nach fast hundert Jahren von der inzwischen so reich entwickelten Weise Gluck's wieder zurückspringt auf eine der Weise Lully's entsprechende Opernform. Man kann auch aus lauter Fortschrittseifer ein Reactionär werden.

(Culturstudien aus drei Jahrhunderten.)

## Nachrichten.

Von der Antiquariats-Handlung F. Butsch in Augsburg ist ein Catalog ausgegeben worden, welcher Werke aus dem Gebiete der theoretischen Musik und der Hymnologie anzeigt. Es befinden sich darunter vorzugsweise Gesangbücher und Lieder mit Melodien aus und nach der Reformationszeit, z. B. Geistliche Lieder und Psalmen mit einer Vorrede von Luther, Nürnberg 1558; Leisentritt's geistliche Lieder und Psalmen, Budissin 1573; deutsches „Kirchenampt," Erfurth 1543; Georg Neumark's „poetisch und musikalisches Lustwäldchen," Hamburg 1652; Ang. Silesius's „Heilige Seelenlust," Breslau 1668; F. Spee's „Trutz-Nachtigall," Köln 1660; — ferner eine Anzahl Schriften von Hans Sachs, in Nürnberg und Amberg gedruckt zwischen 1523 und 1560 u. a. m.

In Bezug auf die von uns mitgetheilte Biographie L. Böhner's wird uns aus Leipzig geschrieben, daß dieselbe einiges Unrichtige enthalte. So z. B. sei es falsch, daß Böhner im Hirtenhause seines Geburtsortes Töttelstädt gestorben sei; vielmehr habe er geendet in einem Privathause zu Gotha, wo er in den letzten Jahren — und zwar geistig wieder frisch und gesund — sich aufhielt. Man habe sein Grab mit einem schlichten Denkmal geschmückt, wo auf einer gußeisernen Tafel ein Distichon. Ferner sollen Nachforschungen ergeben haben, daß das sogenannte Thüring'sche Volkslied „Ach wie ist's möglich" u. s. w. nicht von Böhner, sondern von Eberwein, Hofmusiker in Rudolstadt componirt sei. Derselbe habe das Lied zuerst als Rudolstädter Lied in der „Güldenen Aue" in's Volk gebracht, wo es noch heute mit dem ursprünglichen Namen bezeichnet werde.

Der neue Thüringer Sängerbund hat am 1. April eine Compositions-Concurrenz für Männerchöre eröffnet. Es gingen über hundert Werke ein. Gekrönt wurden: 1. „Der deutsche Aar," von B. E. Becker; 2. „Jagdlied," von Podhorsky in Prag; 3. „Sängers Scheidegruß," von Neumann in Prag; 4. „Allen Deutschen," von J. F. Schmölzer in Kindberg in Steyermark; 5. „Ew'ge Liebe," von S. Wohlfahrt in Jena; 6. „Maimorgen" und 7. „Der rechte Arzt," von Herner in Hannover; 8. „Lied," von Wyß in Speyer. Die Herren Becker und Schmölzer wurden von der Commission zu Ehrenmitgliedern vorgeschlagen, um auch in dieser Weise die ehrenvolle Anerkennung auszudrücken.

Ueber das letzte Niederrheinische Musikfest in Cöln brachte die N. Z. f. M. einen Artikel von R. P. (Richard Pohl) der kaum gehässiger sein könnte. Händel, Bach, Gluck und Beethoven u. s. w. gut aufzuführen, ist nach Herrn R. P. gar kein Verdienst. Schade freilich, daß Wagner, Berlioz und Lißt auf diesen deutschen Musikfesten keine Berücksichtigung finden! — Die „Recensionen" brachten dagegen einen Bericht, der dem faktischen Erfolg entspricht und nur eine sachliche Ausstellung macht, darin bestehend, daß in Folge der herabgesetzten Stimmung die nöthige Reinheit der Blasinstrumente gefehlt habe.

Am Nationaltheater in Pest wurde am 26. Juni eine neue „komische" Oper von Franz Erkel: „Sarolta" aufgeführt. Der Charakter derselben soll ein durchaus „ungarischer" sein, jedoch hie und da italienische Anklänge aufweisen (!). Der Berichterstatter des „Pester Lloyd" sagt darüber weiter: „Wenn auch einige Stellen an „Bánkbán" erinnern, so verschlägt dies der Originalität nichts, indem jeder Componist seine eigenen Lieblingsphrasen hat, und dies um so mehr in einer Musik, die sich auf dem engeren nationalen Felde bewegt. Es ist dies in der That keine leichte Aufgabe, ein Werk, dessen Aufführung an drei Stunden beansprucht, durchgehends in geraden Taktarten (2/4 und 4/4) abzufassen, ohne Gefahr, sich zu wiederholen, oder die Zuhörer zu ermüden. Und dies alles in einem Werke mit einem sogenannten leichteren komischen Texte. Diese Klippe hat der Componist an vielen Orten durch situationsgemäße dramatische Auffassung und durch belebendes Eingreifen der Chöre zu umschiffen gesucht. Wenn trotz der lebensfrischen Auffassung mehrerer Scenen, namentlich des ersten Finales, die Oper mehr ein tragisches und ernstes, als ein komisches Gepräge erhält, so liegt dies zum Theil in der Zwitterhaftigkeit des Textes, ferner in dem Charakter der ungarischen Musik, welche sich naturgemäß zum Tragischen hinneigt, und endlich in der genialen Begabung des Componisten für die musikalische Darstellung feierlicher und erhebender Momente. Demjenigen, der eine komische Oper erwartet, mag vielleicht manches zu schwerfällig erscheinen, und mag der Aufwand von Blechinstrumenten und großen Massenwirkungen vielleicht (sic!) für nicht ganz begründet erachtet werden — aber „Sarolta" ist nur nominell eine komische Oper und dürfte der Geist der echten und wahren ungarischen Musik sich auch nicht für eine rein komische Oper qualificiren lassen. Der innewohnende Genius hat daher den Componisten auch hier das Richtige treffen lassen, indem derselbe seine beste Kraft jenen Scenen zugewendet, welche der ernsteren Richtung angehören, und ist es nur an dem Texte gelegen, wenn das Aufgebot einer großen Einweihungs-Ceremonie und großer kriegerischer Zurüstungen nicht im richtigen Verhältnisse zur Jugendlaune des Königs und zur fixen Idee des Dorfcantors steht. Ein solches Aufgebot paßt in ein Werk, wo es sich um welthistorische Ereignisse handelt."

Wien.

Der in der hiesigen Vorstadt Altlerchenfeld seit etwa einem Jahre bestehende Kirchenmusikverein veröffentlichte vor einigen Monaten seinen ersten Bericht und Rechnungsausweis. Dieser Bericht enthält keinerlei Andeutung über die Richtung des Vereins, wohl aber wird die „Verherrlichung des Gottesdienstes durch Aufführung gediegener Kirchenmusik" als Vereinszweck genannt. Wäre uns nicht bekannt, daß dieser löbliche Zweck den Vereinen dieser Gattung oft nur als Aushängschild dient, in der That aber von den betreffenden Directionen nicht daran gedacht wird, ihn zu realisiren, so wären wir durch die Kenntnißnahme desselben auch über die Richtung des Vereins im Klaren; doch da die Erfahrung lehrt, daß andere, angeblich denselben Zweck anstrebende Vereine in ihren Kirchen nicht immer gediegene Musik, noch seltener aber gediegene Kirchenmusik zur Erscheinung bringen, so müßten wir in der Direction des Altlerchenfelder Vereins eine ehrenvolle Ausnahme von der Regel vermuthen, wenn wir uns seine Richtung ohne weitere Prüfung als die seinem Zwecke entsprechende denken sollten. Damit wir aber in diesem Punkte keinem Irrthum verfallen, so wurde uns das „vierte Programm" des Vereins zur Einsichtnahme vorgelegt, und da in demselben mit geringer Ausnahme nur moderne Compositionen, unter denen sich sogar Arien mit obligatem Violin- oder Fagott-Solo befinden, verzeichnet sind, so steht außer Zweifel, daß die Richtung auch dieses Vereins eine ganz weltliche ist. Der Umstand, daß am Pfingstsonntage zum Graduale das „Veni sancte spiritus" von Jomelli aufgeführt wurde, fällt sehr gering in die Wagschale, und zwar schon darum, weil dies, wie damals das „Fremdenblatt" meldete, auf ausdrücklichen Wunsch Sr. Excellenz des Herrn Nuntius geschah. Lobenswerther erscheinen uns an diesem vom 1. Juni bis Ende September d. J. reichenden Programme jene Zeilen, die uns benachrichtigen, daß an fünf Sonntagen keine musikalischen Aemter, sondern nur „Segenmessen mit Volksgesang" stattfinden, weil der Verein an diesen Tagen durch die Unterlassung seiner die Andacht störenden Kirchenconcerte wohl am meisten zur Verherrlichung des Gottesdienstes beiträgt und zugleich der Vereinskassa keine zwecklosen Ausgaben erwachsen.

---

# Curiosum.

C-x. In einem Aufsatz über „Dilettantismus", speziell den französischen (im Guide musical vom 19. Juni d. J.) fragt der Verfasser, Herr Martin d'Angers: warum die Virtuosen aller civilisirten Länder seit unendlichen Zeiten stets nach Paris gekommen sind, sich ihren Ruhm zu erkaufen (demander le baptême de la renommée)? Und beantwortet diese Frage mit den Worten:

„Weil dieselben den Pariser Dilettanten für einen zuverlässigeren Richter als sonst Jemanden auf der Welt hielten; seine Stimme höher achteten, als die seiner übrigen Landsleute oder anderer Völker; weil unser (der französische) Kunsteinfluß, nicht minder wie der politische und literarische (?!) sich über das ganze Universum erstreckt; weil endlich dieselben in unserer Hauptstadt als Sänger und Instrumentisten ersten Ranges einmal anerkannt, ihres Rufes, gleichviel wohin sie ihre Schritte lenkten, so sicher waren, als sei derselbe unumstößliches Gesetz."

Wenn gleich in Absicht auf Virtuosen aller Art, vorzüglich aber Instrumentisten manches Wahre in obiger Behauptung liegen mag (die Franzosen sind uns neben den Belgiern in Absicht auf instrumentale Technik fast immer um ein Weniges voraus gewesen), so möchten wir doch einestheils gegen das Urtheil des Pariser Dilettanten überhaupt als maßgebend in der Kunst protestiren, anderntheils aber als ein nicht minder wichtiges und Hauptvehikel des Zuges unserer Virtuosen-Schwalben nach Paris einmal den Umstand ansehen, daß neben der sonst so berühmten und sehenswerthen Capitale nicht leicht irgend eine Stadt eine solche Summe guter (freilich auch schlechter) Musik und einen solchen Zusammenfluß von Virtuosen bietet, anderntheils aber in Bezug speziell auf Deutschland unsere leidige (und bis auf den heutigen Tag noch nicht ganz ausgerottete) Schwäche, von fremden Völkern (insonders Engländern und Franzosen) uns unsere Gesetze (nicht blos in Bezug auf Kleiderordnung) dictiren, und also auch in der Kunst, auf unseren wohlerworbenen Ruhm freiwillig Verzicht leistend, uns nur zu sehr beeinflussen zu lassen.

Wahrhaft lächerlich aber ist es und kindlich-naiv, wenn Hr. Martin v. Angers folgendermaßen fortfährt:

„Man könnte uns einwenden, warum doch Beethoven niemals den Boden Frankreichs betreten? Seine frühzeitige Taubheit machte ihn mißmuthig; darum liebte er nicht Gesellschaft, nicht Reisen. Aber unser berühmter Dirigent Habeneck (NB. ein Deutscher) unternahm es, ihn in Frankreich — darf ich's sagen? — zu naturalisiren, indem er die Elite unseres Publikums mit den zauberischen „Dichtungen ohne Worte" (wortgetreu!) dieses Riesen bekannt machte. Und seitdem hat unsere Dilettantenwelt gelernt, sowohl in den Concerten unseres „Conservatoire," als anderswo das Gedächtniß Beethovens besser zu würdigen, als dies an irgend einem andern Ort der Civilisation, Deutschland nicht ausgeschlossen, je der Fall. Der Ruhm des Königs der Symphonie ist verfünffacht und hat seinen Weg durch ganz Europa genommen, seitdem er französische Ausleger und französische Hörer gefunden" . . . (!!!)

Ein Wort der Heiterkeit, oder gar ironischer Entgegnung hier hinzufügen, hieße wohl nichts weiter, als: Schmutz nach Paris tragen!

---

# Briefkasten der Redaktion.

D. K. in O. Angekommen und dankend angenommen. — B. in C. Besten Dank. Die Ph. folgt sobald wie möglich. — E. in E. Das Gewünschte soll bald abgesendet werden.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 30. Wien, 28. Juli 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 6 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

Erster Band. Breslau. F. E. C. Leuckart, 1862. 8. XX. 547.

Paul Marquard. — Noorthy bei Leyden, den 4. Juli 1862.

Wieder einmal eine Geschichte der Musik — wieder einmal Hoffnung geschöpft, daß endlich eine tief gefühlte und beklagenswerthe Lücke auf dem Gebiet der Kunstgeschichte ausgefüllt werden wird — wieder einmal diese Hoffnung — doch wir wollen nicht vorgreifen, sondern erst versuchen, uns über den Standpunkt, welchen Verf. seiner Aufgabe, eine Geschichte der Musik zu schreiben, gegenüber einnimmt, zu orientiren *).

Zu unserem Bedauern müssen wir hier gleich die Befürchtung aussprechen, daß Verf. sich über sein Verhältniß zur Aufgabe nicht recht klar geworden ist. Nach einigen Aeußerungen der Vorrede müssen wir glauben, daß er beabsichtigt hat, ein wissenschaftliches Werk zu schreiben, denn erstens reiht er sich selbst den Männern an und hat sich die zum Muster genommen, die unbestreitbar auf dem Boden der Wissenschaft stehen, z. B. Jahn, Bellermann, Chrysander. u A.; dann sagt er, um seine Kühnheit, nach den Arbeiten dieser Gelehrten mit einer Geschichte der Musik hervorzutreten, zu entschuldigen, S. XVI: „Das ist aber das Schöne und Erfreuliche der Wissenschaft, daß von ihr eine Bahn zum Wettlauf nach dem krönenden Ziele geöffnet wird" u. s. w.; endlich S. XIX, um den Vorwurf der Langweiligkeit mancher Partien abzuweisen: „die Wissenschaft hat das Recht, zu Zeiten langweilig zu sein." Da also Verf. das Recht der Wissenschaft für sich in Anspruch nimmt und sich zu Nutzen macht, so muß er doch die Absicht gehabt haben, auch die Pflicht derselben getreulich zu erfüllen. Wir haben somit das Recht, das Buch als eines anzusehen, welches den wissenschaftlichen Standpunkt einnehmen will. Da müssen wir nun sagen, daß dasselbe vom wissenschaftlichen Standpunkt sehr weit entfernt, Verf. von seinem Ziel weit abgeirrt ist. Der tiefste Mißgriff, welcher fast alle folgenden nach sich gezogen hat, liegt in der irrigen Auffassung, welche Verf. von einer Geschichte der Musik, wenn nicht überhaupt von Kunstgeschichte hat. Wir wissen in der That nicht recht, was Herr A. unter Kunst, Kunstwerken, Kunstgeschichte begreift, und Musik ist doch Kunst, Geschichte der Musik soll doch Nichts sein, als specielle Kunstgeschichte. Was ist denn nun die Aufgabe dieser? Doch wohl keine andere, als die Entwicklung nachzuweisen, in welcher fortschreitend die künstlerischen Ideen entstehen und sich ablösen, wie sie von selbst und mit innerer Nothwendigkeit ihren Stoff ergreifen und sich im Kunstwerke, mit diesem Stoff zu einem untrennbaren Ganzen verwachsen, manifestiren; wie diese Durchdringung eine immer vollkommenere wird, wie mit der Entfaltung der künstlerischen Idee, der künstlerischen Empfindung auch die Form wächst, sich entfaltet und verfeinert, bis jene Durchdringung in den einzelnen Kunstgenren allmählich kulminirt und dann von ihrer Höhe herabsinkt, um anderen Ideen, anderen Kunstrichtungen Platz zu machen. Daß das Kunstleben eines Volkes von seinem übrigen Leben nicht getrennt werden darf, versteht sich von selbst, so wenig wie die Phantasie von den übrigen Kräften und Thätigkeiten des Menschen. Demgemäß hat also die Kunstgeschichte weiter die Aufgabe zu zeigen, wie in der eigenthümlichen Anlage dieses oder jenes Volkes es gegeben lag, daß sie in dieser oder jener Zeit, wo sich auf anderen Gebieten diese oder jene Richtungen zur Herrschaft erhoben, gerade diese künstlerische Idee erfassen und diese gerade auf diese und keine andere Weise zur Darstellung bringen mußte. Hierzu, leuchtet doch wohl ein, sind eben die Schöpfungen nöthig, welche jene Durchdringung von Idee und Stoff, jene Manifestation der Völkerphantasie uns zeigen, d. h. eben die Kunstwerke. Alles, was sonst etwa der Berücksichtigung Werthes noch hinzukommt, wie der vom Verf. berührte technische Theil, ist durchaus untergeordnetes Nebenwerk; die Hauptsache bleiben die Werke selbst, und wo sie fehlen, können wir Nichts machen. Möge man doch endlich einmal aufhören, da eine Kunstgeschichte schreiben zu wollen, wo von Kunstwerken noch keine Rede ist, oder wo überhaupt keine derartigen Werke unserer Betrachtung vorliegen. Dieser ungeheure Irrthum, als gebe es eine Geschichte der Musik, wo es keine musikalischen Kunstwerke im strengsten Sinne des Wortes gibt, hat den ersten Band von Ambros' Geschichte der Musik erzeugt, wie er den ersten Band von Forkel's Werk und Andren erzeugt hat. Sind wir denn aber in der Erkenntniß seit Forkel noch keinen Schritt weiter gekommen? Wollen wir denn fortfahren, mit einem geist- und sinnlosen Geschwätz, wie es bei Forkel über antike Musik zu lesen ist, uns und Andren Sand in die Augen zu streuen? wollen wir nicht aufhören uns zu täuschen, als hätten wir an solchen Büchern nun Etwas, während wir doch Nichts haben, als zerfahrene und zusammenhanglose Notizen, Namen und Jahreszahlen, Dinge, die alles Andre geben, nur keine Entwicklung der Kunst? Wir haben doch wahrhaftig seit Forkel genug große Historiker gehabt und haben sie noch; warum geht man denn nicht bei Niebuhr, Schlosser, Ranke u. s. w. in die Schule und lernt erst einmal, was Geschichte ist? dann wird man auch wissen, was Kunstgeschichte ist. In welchem Irrthum Verf. über das Wesen dieser ist, zeigt sich, um das vorweg zu nehmen, gleich in der Vorrede, S. XVIII.

*) Wir wollen den Leser gleich im Anfang darauf aufmerksam machen, daß dem Inhalt des Buches gemäß in dieser ganzen Recension von Musik sehr wenig die Rede sein kann und wird. — Ferner müssen wir zu unserer Entschuldigung sagen, daß viele neuere Werke uns hier in Holland nicht zugänglich waren; die Benutzung der alten verdanken wir der außerordentlich liebenswürdigen Liberalität des Oberbibliothekars der Leydener Bibliothek, Herr Prof. Dr. Pluygers.

Wir müssen leider die Stelle hersetzen: „Eine Geschichte griechischer Tonkunst, heißt es, soll meines Erachtens etwas andres sein, als ein Potpourri von Mythen und von Histörchen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Lucian u. s. w. dem die septem auctores der Meibom'schen Sammlung, Ptolemäus u. s. w. im Auszug angehängt werden. Zu zeigen, daß die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Factor bildete und damit innig verbunden war, daß zu einem vollen Verständniß des griechischen Lebens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen andern Künsten Gleichberechtigtes und Ebenbürtiges berücksichtigt werden muß, war der Gesichtspunkt, von dem aus das dritte Buch ganz vorzüglich abgefaßt ist.“ (Verf. meint offenbar: „von dem aus ganz vorzüglich das 3. Buch abgefaßt ist“; wie die Worte dastehen, geben sie einen sehr andern Sinn, gegen den wir ganz bedeutende Bedenken erheben möchten.) Von dem negativen Theil dieses Urtheils wird weiter unten die Rede sein; der positive Theil, der sogenannte Gesichtspunkt des Verf. ist ein durchaus irriger, weil dadurch die Nebensache zur Hauptsache gemacht, also etwas Andres Zweck der Untersuchung und Darstellung wird, als es dem Gedanken nach ist und nur sein kann. Wenn ich zeigen will, welche Stellung die Tonkunst im Leben eines Volkes einnimmt, welche Wichtigkeit die Kenntniß derselben für das volle Verständniß des Wesens dieses Volkes hat, was ist da mein Zweck? etwa die Entwicklung der Kunst? oder nicht vielmehr die Kenntniß des Lebens und Wesens dieses Volkes? Will ich da etwa Kunstgeschichte schreiben, oder nicht vielmehr allgemeine Culturgeschichte dieses Volkes? Es gehört nicht viel Klarheit und Unterscheidungsvermögen dazu um zu begreifen, daß ich dann die Betrachtung der Kunst zum Mittel mache und — für unsern Fall — ein Stück Alterthumskunde zum Zweck, während die Aufgabe einer Geschichte der Musik das umgekehrte Verhältniß erfordert, ihr Zweck die Untersuchung der Entwicklung der Musik ist, und für das Verständniß der Eigenartigkeit dieser nur als Mittel die allgemeine Alterthumskunde herbeizuziehen ist. Dieser Irrthum ist eine Folge jenes ersten Mißgriffes, eine Kunstgeschichte ohne Kunstwerke schreiben zu wollen; dies zu thun ist Verf. so wenig im Stande, als sonst ein Mensch auf der Welt, daher greift er nach jenem neben der Kunstgeschichte liegenden Gegenstand und macht diesen zur Hauptsache. Dieser Irrthum aber liegt nicht nur in Betreff des 3. Buches vor, sondern in Betreff des ganzen Bandes. Noch weit weniger aber liegt der Zweck, den Verf. bei der Schilderung der ethischen Bedeutung der Musik bei den Griechen gehabt zu haben scheint, im Bereich der Kunstgeschichte. Er sagt nämlich (S. XIX): „Das Kapitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche beherzigenswerthe Daten.“ Was kümmert das die Entwicklung der Kunst? Wohl sollen wir aus der Geschichte lernen, wie wir weiter kommen können und sollen, aber das ist Etwas, was im eigentlichsten Wesen, im tiefsten Kern der Geschichte von selbst liegt, als besonderes Kapitel aber sicher ganz wo anders hin gehört, als in die Geschichte. Für die Geschichte der Musik nun ist das von Forkel, Ambros u. A. gewählte Verfahren noch weniger zu billigen, als wenn es uns auf einem andern Gebiet der Kunst begegnete. Die Musik als Kunst in unserem heutigen Sinn ist wesentlich ein Erzeugniß der modernen Welt, gehört ihr ganz und gar und läßt sich nur aus ihr begreifen. Will man die Entwickelung dieser modernen Kunst verstehen, so muß man da anfangen, wo sie anfängt, nicht aber bei dem Kindeslallen der Südseeinsulaner, Chinesen, Indianer u. s. f. Was trägt es, fragen wir, zum Verständniß der Entwicklung der Kunst-Musik, nicht der Musikmacherei, bei, zu wissen, mit welchem Gesang, wenn es anders Gesang zu nennen ist, die „Eskimos von Anoatok den Polarfahrer Elisha Kent-Kane“ begrüßten? oder mit welchem Geheul der auf Kane's Schiff „gefangen gehaltene junge Eskimo Myuk“ sich zu trösten suchte? Hält Verf. das für Kunst oder Anfänge der Kunst? Es ist dies nicht anders, als wollte man bei einem unbehauenen Stück Marmor oder einem Fleck rother Farbe, das einem Polarfahrer von den Eskimos hingehalten wird, die Geschichte der Skulptur oder Malerei beginnen. Eine Entwickelung ab ovo anzufangen, ist gewiß ein richtiger Gedanke, allein es ist nicht der einzige richtige Gedanke, der, auf die Spitze gestellt, in baare Verkehrtheit umschlägt. Daß die Griechen Musik gehabt haben, wissen wir; wir kennen aber diese Musik nicht, uns eine Vorstellung davon zu machen, die nicht Träumerei ist, ist uns fast unmöglich; wir kennen nur die Theorie. Diese und zwar davon auch nur die mit dem Mittelalter und — insofern die Kirchentöne in der Gegenwart noch gebraucht werden, — mit unserer heutigen Musik zusammenhängende Lehre von den Tonarten hätte Verf. seiner Geschichte voranschicken und sich das ganze übrige, lange und breite Gerede sparen sollen. Dies ist mehr als überflüssig, es ist schädlich aus dem oben genannten Grunde, weil es namentlich Unkundige über das Wesen der Sache gründlich täuscht. Durch allerhand Curiositäten und mehr oder weniger langweilige Notizen wird der Sinn vom Bedeutenden und Wahren abgezogen zum Unbedeutenden und zum Scheine, und das schadet gewaltig. Vor solchen Geschichten der Musik können wir daher nach ernster und gewissenhafter Ueberlegung besonders Unkundige nur mit dem stärksten Nachdruck warnen.

Wenn nun Verf. das nicht gethan, was für die Sache zu thun war, so fragt es sich specieller, was er denn gethan hat. Folgen wir also dem Verf. auf seinen Standpunkt. Die Disposition, welche uns zugleich den Ueberblick über den Inhalt im Allgemeinen giebt, ist folgende: Zuerst eine Vorrede von 20 Seiten. Schon diese Vorrede flößte uns einiges Bedenken ein, namentlich vermißten wir hier schon, wie nachher im ganzen Verlauf des Buches ein Ausgehen von bestimmten, klar gefaßten Gesichtspunkten. Hierzu gehört es auch, wenn gleich auf der ersten Seite die Frage, „ob die Entwickelung (nämlich die letzte große Epoche der Musik) nicht einstweilen einen Abschluß gefunden habe“, offen gelassen wird. Fürwahr, man muß sich über dieses Offenlassen einer solchen Frage doch etwas wundern; am Eingang eines großen Werkes, in dem die Entwickelung der ganzen Musik zur Darstellung kommen soll, kein Wort darüber? Ist das Bescheidenheit, so ist die hier nicht am Platze. Wenn der Historiker über diese Frage schweigt, wenn er, dem aus der genauen Durchforschung dieses ganzen Gebietes eine klare bestimmte Ueberzeugung über eine Lösung der Frage erwachsen sein muß, der wie aus der Vogelperspektive das ganze Feld überblickt hat, an welcher Stelle der Entwickelung jeder Künstler und jedes Kunstwerk steht, und welche Bedeutung es für dieselbe hat, wenn er sich nicht das Recht nimmt, hier zu sprechen, wer soll es dann? soll etwa der Kunstphilosoph sich die Antwort aus Begriffen abstrahiren? oder der mitten in dem jetzigen Gewühl stehende Künstler aus seinem Gefühl von Schaffensfähigkeit oder Unfähigkeit? oder der Liebhaber aus seinen Sym- und Antipathien? Weiß der Verf. darüber Nichts zu sagen oder will er Nichts sagen? Beides gleich schlimm. — Ferner werden hier die früheren Leistungen für Geschichte der Musik erwähnt. Daß wir im Urtheil über Forkel den Historiker uns eher auf Zelter's, als auf des Verfassers Seite stellen — wenn nämlich eins von beiden — wird nach Obigem wohl nicht erst gesagt zu werden brauchen; was Forkel's Gelehrsamkeit über griechische Musik betrifft, so möchten wir rathen, ihn nur einmal mit Burney genau zu vergleichen, das Urtheil wird dann etwas anders ausfallen. Mehr einverstanden sein kann man mit des Verf. Urtheil über Kiesewetter, gar nicht einverstanden aber mit dem über Brendel's Buch, an dessen 3. Auflage man nur sehen kann, wie groß das allgemeine Bedürfniß nach einer Geschichte der Musik ist. Uns ist es nie anders erschienen, wie

ein herzlich oberflächliches, zusammengerafftes Raisonnement, in dem von wissenschaftlichem, gründlichem Eingehen auf den Kern der Sache nichts zu finden ist. Vermißt haben wir hier die Anführung einiger umfassenderen Arbeiten über antike Musik; von Burette und Böckh sagt Verf. kein Wort, ebenso wenig von Fr. v. Drieberg. Letzterer steht freilich auf dem verkehrtesten Standpunkt, den man sich denken kann; manche seiner Behauptungen sind reine Curiosa, die ihrer gänzlichen Verzerrtheit wegen widerwärtig sind; allein eine gründliche Kritik dieses Standpunktes hätte den Verfasser vielleicht davor bewahrt, seinerseits in der Wahl der Ausgangspunkte fehl zu greifen, und in einigen Einzelnheiten hat denn doch auch er Etwas geleistet, so daß er immerhin zu beachten gewesen wäre. Im Ganzen hätte aber Verf. in der Vorrede zu einem solchen Werk in Gedanken und Darstellung etwas höher greifen können, ohne in die Gefahr zu kommen, unverständlich zu werden.

Verfasser beginnt nun mit den Anfängen der Tonkunst. Buch 1 Seite 1 — 20 werden zuerst Präliminarien gegeben, d. h. es wird aus der Idee abstrahirt, wie die Tonkunst anfängt und sich unmittelbar nach ihrer Geburt aus der Menschennatur rührt; diese Deduktion findet ihre Bestätigung an dem „einfachen Musiktreiben der auf der untersten Culturstufe stehenden Völker der Polargegenden, des innern Afrika" u. s. w. Dann wird von S. 20—41 die Musik der Chinesen und Japanesen abgehandelt, bis S. 80 die der Indier, bis S. 123 die der Araber. Mit Nachträgen schließt S. 134 das erste Buch. Im 2. Buch wird „die Musik der antiken Welt" besprochen und zwar in 2 großen Abschnitten: „A. Die Völker der vorhellenischen Cultur," d. h. die Egypter bis S. 176, und „B. Die Musik der asiatischen, insbesondere semitischen Völker," d. h. die Assyrer, Babylonier, Perser und Meder, Phöniker, Syrer, Phryger, Lyder bis S. 193, der Hebräer bis 212. Nachträge bis 214. Es folgt das 3. Buch: „die Musik der antiken Welt." „Die Musik der Völker der antikklassischen Cultur (Griechen und Römer)." Voran geht natürlich „die Musik der Griechen" in mehreren Abschnitten: „I. Die historische Entwickelung der Tonkunst" bis 317. „II. Die astronomische Symbolik der griechischen Musik, ihre politische und ethische Bedeutung" bis 345. „III. Die Musiklehre der Griechen" bis 349. „IV. Ton-Intervalle, System, Klanggeschlecht" bis 380. „V. Die Tonarten der griechischen Musik" bis 404. „VI. Die Rhythmik der griechischen Tonkunst" bis 435. „VII. Die Melodik der griechischen Musik" bis 452. „VIII. Die Homophonie der griechischen Musik" bis 460. „IX. Die Instrumentalmusik der Griechen" bis 494. „X. Die Tonschrift (Semeiographie) der Griechen" bis 514. Hiermit ist die Musik der Griechen abgeschlossen; es erscheint: „C. Die Musik der italienischen Völker, Verfall und Untergang der antiken Musik." „Etrusker" bis 517, „Römer" bis 529. Zusätze bis 547.

Wir nehmen fast Anstand über diese Disposition Worte zu verlieren, da wohl Jeder, dem logische Klarheit nicht gar zu knapp zugemessen ist, das Confuse dieser Eintheilung und Anordnung sofort einsehen wird. Wie? Wenn man eine historische Materie in drei Theile eintheilt, so setzt man über den dritten dieselbe Ueberschrift, wie über den zweiten, begreift aber unter der des zweiten ganz etwas Anderes, wie unter der des dritten? Im 2. Buch also bilden Aegypter und asiatische Völker die antike Welt, im 3. dagegen Griechen und Römer? Doch das ist noch nicht das Beste. Das 2. Buch besteht aus A und B, und als Anhang zum 3. Theil erscheint C! Dieses C hätte uns fast versteinert; mit großen Augen sahen wir es wieder und wieder an, es stand und blieb stehen. Gern hätten wir angenommen, der Buchbinder hätte ein häßliches Versehen begangen, wenn uns nicht die Aufschrift („Griechen und Römer") und die fortlaufende Seitenzahl belehrt hätte, daß Herr A. wirklich so eintheilt. Aber es giebt noch eine Merkwürdigkeit in dieser Disposition, dies aber ist keine logische, sondern eine ethnographisch-historische, wenigstens müssen wir sie als solche ansehen, da als logische genommen, es denn doch zu stark wäre, wenn derselbe Fehler sich dreimal nacheinander fände: „Erstes Buch. Die Aeußerungen des Tonsinnes bei den Naturvölkern. — Die asiatische Musik." „Zweites Buch. B. Die Musik der asiatischen, insbesondere der semitischen Völker." Hier bitten wir uns Belehrung aus; bis jetzt nämlich haben wir geglaubt, italienische Musik, schlechthin gesagt, sei Musik der Italiener, französische, die der Franzosen, deutsche die der Deutschen, demnach asiatische Musik die Musik der Asiaten oder asiatischen Völker. Nun bringt Herr A. unter dieser Rubrik die Musik der Chinesen, Japanesen, Indier, Araber, Völker, die wir in der Schule gelernt haben zu den asiatischen zu rechnen, und doch kommt erst Buch II, B die Musik der asiatischen Völker, nämlich Assyrier, Meder, Perser u. s. f.; demnach scheint es, als ob jene erstgenannten Völker zwar asiatische Musik gemacht hätten, aber keineswegs asiatische Völker wären. Wie gesagt, hier bitten wir um Belehrung, da wir mit dem, was wir von Ethnographie gelernt haben, nicht mehr durchkommen. Ferner sind wir nicht im Stande zu ergründen, warum die vom Verf. selbst nur asiatisch genannten Völker in dieser Ordnung auf einander folgen: Phöniker, Syrer, Phryger, Lyder, Hebräer. Verf. sagt, „insbesondere der semitischen Völker;" bei welchem Volke dieser Reihe sollen wir den Anfang der semitischen Völkergruppe setzen? Nach unsern Begriffen würden wir dies bei den Phönikern, doch da kommen hinterher noch die Phryger und Lyder, und diese nicht zu den semitischen Völkern zu rechnen, haben wir wiederum in der Schule gelernt. Setzen wir ihn aber bei den Hebräern, so wissen wir erstens nicht, was die Mehrzahl „semitische Völker" bedeuten soll, und dann was wir mit den vorher behandelten Phönikern machen sollen. War die Schule, auf der wir vor 10 Jahren Geographie und Völkerkunde lernten, auf so veraltetem Standpunkt, daß sie kein Wort von den neuesten Resultaten der Wissenschaft wußte, oder so gewissenlos uns kein Wort davon zu sagen? Nein, wahrlich nicht! Herr A. hat es vielmehr völlig an Ordnung, völlig an scharfer Trennung des Verschiedenartigen, an scharfer Gruppirung des Zusammengehörigen fehlen lassen; Herr A. plaudert über alle natürlichen und politischen Grenzen weg aus einem Volk ins andere, wie S. 187 aus Syrien nach Phrygien, wie S. 192 aus Lydien mit kühnem Sprung in die Mitte von Palästina, wie, was wohl das Stärkste ist, S. 187 aus Phönikien nach Syrien. Verf. scheint diese beiden Völker geradezu für Eins mit zwei Namen anzusehn; von S. 184 an spricht er nur von Phönikern, ohne die Syrer mit einem Wort zu erwähnen; plötzlich heißt es mitten in diesem Zusammenhang: „Selbst die Flöte wurde von den Syrern wild und kräftig geblasen." Man würde das für einen Schreibfehler halten, wenn man nicht zu viel Aehnliches bei Verf. erlebte und der Verfolg den Gegenbeweis lieferte. Nicht mehr bloße Confusion, wofür man, wenn man gutmüthig ist, jene Merkwürdigkeiten noch gelten lassen kann, ist endlich die letzte in dieser Eintheilung hervortretende Sonderbarkeit, die wir aber erst weiter unten behandeln wollen, da sie über das bloße Disponiren schon hinausliegt.

Wir gehen jetzt näher auf Inhalt und Darstellung ein, und müssen da zuerst die oben ausgesprochene Behauptung, daß das ganze Buch mehr allgemeine Culturgeschichte der einzelnen Völker, als Musikgeschichte enthält, rechtfertigen. Die Behandlungsweise der sogenannten Musik der verschiedenen Völker hat mit Ausnahme der der Griechen durchweg ein gleiches Aussehen und läßt sich etwa dahin bestimmen, daß jeder Abschnitt aus zwei, wenn auch nicht immer streng geschiedenen Theilen besteht, deren einer die Stellung der Musik in dem betreffenden Lande, ihre Würdigung, Anwendung bei dieser oder jener Gelegenheit schildert, deren andrer die Ausführungsmittel und Weise, d. h. die Instrumente und deren Verwendung in Betracht zieht. Daß hier besonders viel des

Neuen und Interessanten beigebracht wäre, kann man eben nicht behaupten; was Verf. zur Illustration seines Stückes Culturgeschichte aus der politischen herbeizieht, wird, wie sich von selbst versteht, an andern Orten zehn Mal besser gelesen. Wir verlangen nicht, daß er mit ausführlicher Quellenangabe die betreffenden Abschnitte der politischen Geschichte eines Volkes darlege, aber wir verlangen, daß diese Geschichte in den Quellen selbst studirt ist, und die zur Erläuterung nothwendigen Partien Etwas von selbständiger Forschung verrathen, daß der Zusammenhang zwischen politischem, wissenschaftlichem, religiösem und künstlerischem Leben tiefer gefaßt und nachgewiesen wird. Hätte das Verf. gethan, so würde er ein Buch zu Stande gebracht haben, aus dem Jeder immerhin noch Etwas hätte lernen können, neben den speziellen Fachwerken. Hin und wieder wird dazu ein Anlauf genommen, wie z. B. S. 32 bei der chinesischen Musik. Solche Stellen nehmen auch sofort das Interesse in Anspruch, und man bedauert, daß dieser Weg nicht weiter, nicht durch das ganze Buch verfolgt wird. Daneben wird recht oberflächlich erzählt, mit einem Scheine von Gelehrsamkeit wird mit chinesischen und sonstigen hinterasiatischen Namen um sich geworfen, mit denen für die Sache Nichts gewonnen wird. Niemand bekommt einen Begriff von der Sache, wenn z. B. S. 31 erzählt wird, daß für den Geburtstag des Kaisers der Chinesen und einige andere Festtage die „Musik des Vorsaales“ tan-pi-schang bestimmt ist, ausgeführt von 2 Sängern und 28 Instrumentalisten, für den Neujahrstag die „der wahren Eintracht“ tschang-ho-schoa-yo, daß bei Tafel der Sohn des Himmels die dafür bestimmte Musik tschang-ho-tsing-yo hört u. s. f. Denkt sich Herr A. bei diesen Mittheilungen wirklich Etwas oder bildet er sich nur ein, dabei Etwas denken zu können? Wir müssen ehrlich gestehn, daß uns die Gedanken ganz dabei ausgehen, daher in uns das unangenehme Gefühl des baaren Nichts hervorgerufen wird, noch gesteigert durch den Schein von Etwas. — Mit anerkennenswerther Sorgfalt sind die Instrumente, bisweilen durch ihre Geschichte behandelt, hier sowohl als auch bei andern Völkern; allein es sind eben nur die Instrumente der Kunst, nicht die Kunst selbst. Ganz anders wird uns sofort zu Muth, wenn wir wirklich Etwas von Musik sehen, d. h. also bei den wenigen Beispielen, die von chinesischer, indischer, arabischer Musik mitgetheilt werden. Diese kleine Zahl von Melodien sagt mehr, als die große Zahl von Worten, die zur Schilderung aller möglichen, außerhalb der Kunst liegenden Dinge gemacht werden. Hätte Herr A. die Zahl solcher Beispiele noch zu mehren gesucht, diese mit Fortlassung moderner, harmonischer Begleitung, die nur Vorurtheile erweckt, zum Ausgangspunkt gemacht und für Erklärung der Eigenthümlichkeit derselben aus dem Charakter und sonstigen Leben des betreffenden Volkes das Nöthige herbeigezogen, so würde er auch von seinem Standpunkt aus Fruchtbares geliefert haben. Zu den oben bezeichneten Anläufen zum Richtigen gehört auch die Schilderung der besonderen Art Oper der Chinesen, leider nur zu kurz und ohne die gehörigen Belege. Hier fühlt der Leser, und wir denken, Verf. selbst wird es wohl mit ihm fühlen, daß er bei der Sache ist, während er sonst nur immer neben sie und um sie herum geleitet wird. — Nicht viel bedeutungsvoller als die bei der chinesischen Musik aufgeführten Namen der einzelnen Arten von Musik sind bei den Arabern die der Musikschriftsteller S. 95. Von den meisten von ihnen erfährt man gar Nichts, sie sind leere Klänge, leblose Schatten. Beispiele von dieser Art ließen sich häufen, doch wir dürfen bei diesen nicht zu lange verweilen.

Das Kapitel von der egyptischen Musik bot nun dem Verf. ein sehr reiches Material und er hat sich diese Gelegenheit in die Breite zu gehen und über Alles zu plaudern auch nicht entgehen lassen. Wir müßten eben die ganze Geschichte und Cultur Egyptens hier durchnehmen, wollten wir eine Probe geben, was Alles hier behandelt wird. Bisweilen möchte man gleich halbe und ganze Seiten streichen, z. B. die Hälfte von S. 171, die Geschichte von Kambyses, die allgemein bekannt ist, bei der wir aber mit Citaten aus Strabo, Herodot, Diodor u. s. w. regalirt werden, als gälte es eine verwickelte historische Untersuchung zu machen. Von andrer Art, aber ebenso überflüßig ist die lange Auseinandersetzung über ein Instrument, das so aussieht wie ein Sistrum, schließlich aber gar kein Sistrum ist, S. 156 (eine Stelle, die uns lebhaft an jene Schnurre mit dem Blaserohr erinnert, an dem erst alle möglichen Fehler gezeigt werden, bis es herauskommt, daß es am Ende gar kein Blaserohr ist). Solche Punkte, die man der Gewissenhaftigkeit eines Antiquitätensammlers einräumen möchte, sind hier mit höchstens sechs Worten beseitigt. Daß die nun folgenden asiatischen Völker viel kürzer behandelt werden, ist selbstverständlich; lag doch hier weder eine solche Menge von Bildwerken noch von leicht zugänglichen neueren Specialwerken vor, wie bei den Egyptern. Je weniger von der Musik eines jeden dieser Völker bekannt ist, um so mehr werden allgemeine culturhistorische Züge hineingebracht; wie z. B. bei den Phönikern, denen der Raum von drei knappen Seiten zugemessen ist, wovon S. 186 fast allein von dem sinnlichen, ausschweifenden Treiben dieses Volkes handelt. (Mit Citaten aus jüdischen und heidnischen Schriftstellern ist Verf. auch hier nicht sparsam; darunter ist auch eines aus Horaz: Ambubajarum collegia — hoc genus omne, wozu Verf. sich gemüßigt sieht, die ungemein scharfsinnige Bemerkung zu machen, Genus heiße hier so viel als „Zeug“ oder „Gelichter“!) Bei der Musik der Phryger begnügt sich Verf., uns drei allbekannte Mythen zu erzählen und damit fertig. Anecdoten aus Athenäus zu erzählen, hat Verf. in der Vorrede mit Entrüstung zurückgewiesen, dafür tischt er Geschichten aus Ovid auf, ohne damit das Geringste anzufangen (S. 189!). Die Hälfte der (2 Seiten langen) Darstellung der lydischen Musik nimmt die Erörterung ein, wie die lydische Musik nach Griechenland gekommen sei; man glaubt fast, Herr A. wolle die Geschichte parodiren. Endlich sind wir bei den Juden angelangt; Verf. schreibt 19 Seiten davon voll, wir können uns mit um so weniger begnügen; will der Leser ein Excerpt der Stellen aus dem alten Testament haben, in denen von Musik Etwas vorkommt, so nehme er den 1. Band von Ambros' Geschichte der Musik und lese S. 193—212. Sucht er Etwas von neueren Forschungen über das Wesen der hebräischen Musik, so lasse er das Buch liegen, es steht Nichts davon darin. Einzelne Sonderbarkeiten kommen vielleicht noch unten zur Sprache.

Was nun die sogenannte Darstellung der sogenannten griechischen Musik betrifft, so ist die Eintheilung des Stoffes aus der oben mitgetheilten Disposition ersichtlich; hier braucht nur hinzugefügt zu werden, daß Verf. sich in der sogenannten Entwickelung der griechischen Musik etwas weniger auf allgemeine culturhistorische Erörterungen eingelassen hat, dagegen diese ganze Entwickelung ein Excerpt einer griechischen Literaturgeschichte ist. Des völlig Nutzlosen und Ueberflüßigen in diesem Kapitel ist so viel, daß wir, um den Raum zu sparen, den wir noch für wichtigere Dinge brauchen, keine Sammlung von Beispielen und Beweisen hier veranstalten wollen; Vieles wird unten noch erwähnt, dort auch nachgewiesen werden, daß der mit voller Absicht gewählte Name „Excerpt“ der durchaus gebührende ist. Von der Darstellung der Theorie der griechischen Musik wird an den gehörigen Orten ebenfalls die Rede sein; im Allgemeinen ist auch hier wieder zu bemerken, daß Manches sehr gut fortgeblieben wäre, wie z. B. die Fabel von Pythagoras und den Schmiedehämmern, die Verf. selbst als solche verhöhnt, vorher aber namentlich im Kapitel von der ethischen Bedeutung der Musik der ganze, alte Kohl von den Wunderwirkungen und Heilungen durch Musik, der wahrlich kein schlechter Stellvertreter der Anecdoten aus dem Athenäus ist.

Neues wird über die Theorie der griechischen Musik sehr wenig beigebracht, und Einiges des neu Scheinenden ist gründlich falsch, wie sich zeigen wird.
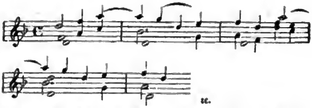
(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.
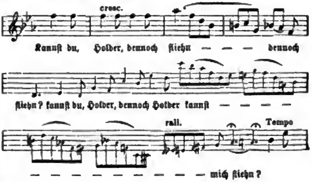
Julius Benedikt. Undine, Mährchen nach de la Motte Fouqué von John Oxenford (deutsch von Karl Klingemann). Op. 70. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Clavierauszug.)

D. Der Componist dieses Werkes ist durch mancherlei Clavierwerke, auch Gesangmusik in kleinerer Form der Kritik schon seit Jahrzehenden bekannt; ein größeres Publikum haben dieselben, soweit uns bekannt ist nicht erlangt. Schon 1836 besprach Schumann (Schriften II, S. 51) ein Op. 16 von ihm und warf ihm dort, bei Anerkennung von Fähigkeiten und Kenntnissen, das unkünstlerische Streben vor, es Allen recht machen zu wollen; auch zeigen die Titel seiner meisten Arbeiten vorwiegend die Absicht für den Salon zu schreiben. Mit obigem größeren Werke tritt er in Schumann's Fußstapfen, der in der „Pilgerfahrt der Rose", der „Peri" u. s. w. die Gattung der dramatisirten Cantate ausgebildet und fixirt hat. Den Text bildet eine Reihe musikalischer Situationen, deren Verbindung nicht überall klar ist und vielleicht durch Declamation hergestellt werden sollte; doch erfahren wir nichts Näheres über die Absicht des englischen Bearbeiters eines deutschen Mährchens, von dem der deutsche Componist sich den Text erborgen mußte. Immerhin ist demselben soviel Anmuthiges und echt Poetisches geblieben, daß ein begabter und poetisch empfindender Componist sich wohl daran zu einer interessanten Schöpfung begeistern konnte; aber jene beiden Eigenschaften besitzt Benedict in sehr geringem Grade. — Wir sahen zwar bald, daß wir es mit einem routinirten Musiker zu thun haben, daß wir ihm leichten Fluß der Motive, geschickte Modulation und rhythmische Gliederung und andere solche äußere Vorzüge nicht absprechen können. Von umfassender technischer Durchbildung, von einer gewissen Fertigkeit ein größeres Ganze in übersichtlicher Gruppirung zu gestalten, giebt jedoch das Werk kein deutliches Zeugniß. Fragen wir aber gar nach Erfindung und poetischer Auffassung, so vermissen wir, wenn wir auch ein Streben der wechselnden Stimmung durch den Ausdruck gerecht zu werden anerkennen können, doch vollständig jene Kraft tieferen Erfassens der Situation, welche uns bei Schumann in jedem Momente überrascht und uns Charaktere und Scenen immer in vollster Wahrheit und dabei im reizendsten poetischen Lichte zeigt. Die ganze musikalische Darstellung Benedict's hält sich auf einem gewissen Niveau von Weichheit und Flachheit; bei Erhebung zu kräftigerem oder tieferem Ausdruck geht ihm sofort die Erfindung aus, er copirt Mendelssohn und besonders Schumann, verschmäht es aber auch hier und da nicht in den ihm wohlbekannten Salonton zurückzufallen.

Außer der Ouvertüre enthält das Werk 11 Nummern. Die Ouvertüre (Introd. F-moll, Allegro F-dur) bereitet uns, nach einer süßlich klagenden Einleitung, im Allgemeinen auf das feuchte (um nicht zu sagen wässerige) Element vor, mit welchem wir hauptsächlich zu thun haben werden. Die Malerei des Rieselns und Plätscherns bildet den Hauptbestandtheil und führt hier und da zu hübschen Klangwirkungen, der dazwischen auftauchende Ausdruck menschlichen Fühlens (2. Thema der Clarinette As-dur) ist nicht sehr tief gefaßt, überhaupt fehlt es ganz an bedeutenden Motiven und die Form des Ganzen ist im höchsten Grade flüchtig und ungeschickt. In Nr. 1 (Introduction) klagen die Wassergeister (Frauenchor) über die Abwesenheit Undinens und rufen nach ihr, durch Kühleborn werden sie aufgeklärt, daß dieselbe, durch Liebe bezwungen, unter den Menschen weile, und da ihr weiteres Rufen vergeblich ist, so besingen sie in einem Chor die Seligkeit ihres Daseins. Ein klagendes Motiv




liegt hier dem Ganzen zu Grunde; dasselbe kehrt in späteren Sätzen bei ähnlicher Stimmung mehrmals wieder. Nach diesem weichlich-süßen, übrigens wohlklingenden und an Schumann'schen Anklängen reichen Chor beginnt Kühleborn sein Klagen, nur wenig markirter, in der durch Schumann an Stelle des eigentlichen Recitativs eingeführten declamatorischen Weise; und wiederum fallen die Geister mit der Klage ein, bis dieselbe plötzlich (S. 20) in ein lautes und lebhaftes Rufen übergeht, welches uns zu dem nun folgenden frohen Chore überleitet, wo wir dann die Trauer ganz vergessen. Dichter und Componist scheinen hier gleich sehr gegen Wahrheit und Natur gesündigt zu haben; doch war es dem Componisten bei einigem Gefühl und richtigem Takt ein leichtes, durch langsameres Uebergehen und gemäßigte Heiterkeit das Unwahrscheinliche des plötzlichen Contrastes zu mäßigen. Aber solche feinere Motivirung ist ihm fremd; vor Allem soll der Hörer unterhalten und zufriedengestellt werden. So folgt denn ein an sich betrachtet recht anmuthiger lebhafter Chor, geschickt modulirt, mit interessantem Wechsel von Solo und Ensemble, freilich größtentheils mit Mendelssohn'schen und Schumann'schen Reminiscenzen zusammengesetzt. Natürlich wird die plätschernde Malerei nicht vergessen, während die Wahrheit des Ausdrucks dem Componisten so wenig bedeutet, daß er S. 27, bei den Worten „hier herrscht Friede süß und mild", mit dem Worte mild ein triumphirendes Forte einsetzen und dieselben Worte crescendo bis zum fortissimo wiederholen läßt. Zu dieser gewiß sehr originellen Auffassung stimmt es, wenn am Schluß nach dem seligen Jubel das rufende „Undin" wieder erklingt und das Ganze mit dem jetzt in D-dur umgesetzten klagenden Motiv abschließt. Hier scheint der Tondichter sein eigenes Lamentiren zu verspotten und den Zuhörer vor der Annahme bewahren zu wollen, als hätten seine Gedanken überhaupt etwas Bestimmtes zu bedeuten. — Ueber das weitere dürfen wir uns kürzer fassen. Nr. 2 ein wirkliches Recitativ; Hildebrand folgt Undinen voll Verlangen, sie vermuthet, daß er Bertalda noch im Sinne trägt, warnt ihn zu erfahren wer sie sei; er schwört ihr unwandelbare Liebe. Nun belehrt ihn in Nr. 3 (Ballade mit weiblichem Chor, Es-dur) Undine weitläufig über ihr Wesen, zeigt ihm ihre Fluthgebornen Genossinen, welche an den betreffenden Stellen bestätigend einfallen. In dieser Ballade mit lebhafter, aber etwas gewöhnlicher, von Innigkeit weit entfernter Melodie, lernen wir Undine als erstaunlich geübte Coloratursängerin mit schöner Höhe kennen, und es hat den Anschein, als ob es ihr hierdurch gelinge, den bewundernden Ritter zu gewinnen, da der Musik im Uebrigen jeder einschmeichelnde und verlockende Reiz abgeht. Wer könnte auch kalt bleiben bei Klängen wie:



oder dem S. 40 durch vier Takte ausgehaltenen hohen C? Wir kommen zu Nr. 4, einem nicht üblen Terzett (As-dur), in dem freilich die Kunst nur darin besteht, daß die drei Ausführenden (Hildebrand, welcher seine unwandelbare Treue versichert, Kühleborn, welcher Verrath argwöhnt, Undine, welche ihr volles Vertrauen ausspricht) nacheinander mit derselben Melodie einsetzen und jedesmal der Folgende vom Vorhergehenden in passenden Figuren harmonisch begleitet wird. Von dramatischer Selbständigkeit der Einzelnen ist keine Rede, was besonders bei Kühleborn, der doch ganz selbständig neben den andern steht, störend ist, welcher die sanfte Melodie der andern einfach mit anstimmt. Der unleugbare Reiz und Wohlklang des Stücks gehört übrigens wieder nicht dem Componisten, sondern Schumann an. In Nr. 5 führt uns zuerst ein Vorspiel (A-dur) von frei erhobenem, chevaleresken Ausdruck Hildebrand nach längerem Zwischenraume vor, wie er auf das mit Undine genossene Glück als vergangenes wehmüthig zurücksieht (Recitativ, dann Ariosa B-dur), bis ihm ein aus der Ferne erklingender Marsch das Herannahen Bertalda's verkündet; worauf er, von seinem neuen hohen Ziel erfüllt, eine kräftige kriegerische Arie singt. Alles hübsch und fließend gemacht, unter viel Gewöhnlichem manches Wirksame, nur nichts Originelles. Nr. 6 folgt der vorher nur angedeutete Marsch (G-dur) in breiter Ausführung, ein hier und da ins Triviale streifendes, im Ganzen aber recht frisches Musikstück; hier scheint der Componist in seinem Elemente gewesen zu sein. Daran schließt sich in Nr. 7 ein großer Hochzeitschor zu Ehren Hildebrands und Bertalda's, der musikalisch wenig sagt, trotz der Sechsstimmigkeit zu der er sich zuweilen erhebt. In den folgenden Stücken scheint die Kraft Selbständiges zu erfinden, ja sogar die, durch Nachahmung des Schönen wenigstens erträglich zu bleiben, zusehends abzunehmen; Benedict der S a l o n componist tritt wenigstens in den Stücken Nr. 8 (Arie Bertalda's) und Nr. 9 (Duettina zw. Bertalda und Hildebrand) unverhüllt hervor. Mit Nr. 10 wird die Scene dramatischer; Undine erscheint dem Ungetreuen und verkündet ihm den Tod, wenn er nicht Bertalda verlasse; Bertalda, welche sie verhöhnt, wird von Hildebrand zur Ruhe verwiesen, der seine Reue ausspricht, übrigens aber erklärt, bei Bertalda bleiben zu wollen; Kühleborn ist bei Undine, er liebt sie und will, um sie zu rächen die Wassergeister beschwören. Man würde sehr irren, wenn man erwarten wollte, Benedict hätte diese zu dramatischer Gestaltung sehr dankbare Situation irgendwie zu benützen verstanden. Er macht daraus ein überaus langweiliges Quartett (C-moll), worin sich Undine sonderbarer Weise mit dem vom Anfang her bekannten Klagmotiv ihrer Genossinen ankündigt, und dann die Personen in fast stetigem Ensemble, nur einmal durch ein kurzes Solo der Bertalda unterbrochen, in gleichen Figuren mit gleichem Ausdruck ihre so sehr verschiedenen Empfindungen vortragen; auch Kühleborn tritt nirgends, wie zu erwarten wäre, selbständig hervor, außer am Schluß, wo er die Worte „schnell schnell wie der Blitz" in gewichtigen halben Noten einsetzt. Was sollen wir nun noch vom Finale (Nr. 11) erwarten, wo Kühleborn zuerst in einem Recitativ die Geister der Flüsse und Quellen herbeiruft, welche in zwei Zügen anlangen und ihre Anwesenheit recht gewichtig anzeigen. Kühleborn weist ihnen ihr Geschäft an, worauf sie sich unverzüglich ans Zerstören machen, unter Begleitung rollender Triolenfiguren, in kräftigem, von überraschenden Modulationen unterbrochenem Gesange, dem es nicht an wirksamen Momenten fehlt, neben viel Gewöhnlichem. Mit erschütternden Akkorden brechen Hallen und Wände ein, in abwechselnden gehaltenen Tönen klagen die Blasinstrumente ihnen nach. Zuletzt erscheint mit dem bekannten Klagemotiv Undine, sagt der Welt Lebewohl und preist den Geliebten wegen seines Todes glücklich. Anklänge an das selige Dasein der Wassergeister beschließen das Ganze.

Wir würden über das Werk nicht einmal so viel gesagt haben, wenn es nicht zuweilen nöthig wäre, eine Gattung von Musikern zu charakterisiren, die, nicht ohne Talent und Gefühl fürs Wahre und Schöne, aber ohne selbständige Erfindung und Auffassung, sich „vom Schmause Anderer" nähren und es doch auch stellenweise nicht verschmähen zu gewöhnlichen und trivialen Effektmitteln hinabzusteigen, um sich wenigstens ein Publikum zu sichern, um es wo möglich „Allen recht zu machen."

---

## Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung *).

v. Br. Daß die Kunst in ihren Hervorbringungen keine auf Sittlichkeit gerichtete, moralische Zwecke verfolgt, ist eine für die neuere Bildung feststehende Erkenntniß. Sie hat ihren Zweck, so wie die Natur in sich selbst. Eben so gewiß ist aber auch, daß alle wahre, alle höchste Kunst sich immer mit wahrer Sittlichkeit im Einklang finden wird, ja muß, denn alle höchste Kunst offenbart sich nur in der Harmonie aller höchsten Kräfte, und Sittlichkeit (nicht zu verwechseln mit Heiligkeit) ist nichts anderes als reine Harmonie. Keineswegs aber ist es gleichgiltig, die Sittlichkeit befördernden oder bedrohenden Wirkungen einer Kunst zu erwägen, denn sittliche Bildung ist und bleibt für den Menschen als Menschen doch immer das Wichtigste. Diese große Wahrheit ist niemals deutlicher erkannt worden, als in jener eben so kurzen als großen Periode der althellenischen Cultur. Nicht in einer unermeßlich sich steigernden Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten suchte man damals die Bildung, sondern in der harmonischen Gesammtausbildung aller menschlichen Kräfte. Die Erziehung, welche der Grieche in jener kräftig-schönen Epoche erhielt, war vor Allem darauf gerichtet, ihn zum Menschen im umfassendsten Sinn des Wortes auszubilden.

Keiner Kunst aber wurde von den Gesetzgebern und Philosophen des alten Hellas ein so wichtiger Einfluß auf diese sittlich-harmonische Ausbildung beigemessen, als der Musik; von keiner erwarteten sie gerade in diesem Punkt, a u f w e l c h e n s i e a l l e s b e z o g e n, so großes Heil, von keiner besorgten sie so ernstlichen Schaden. Wie bedenklich müßte einem edel gebildeten Griechen jenes Zeitalters erst unsere Musik erscheinen, und zwar diejenige am meisten (?), in welcher wir gerade die höchste Kunst bewundern und verehren, und wie würde sich Platon entsetzen, wenn man ihn — der heutigen europäischen, clavierspielenden Menschheit gegenüber stellen könnte!

Das höchst Bedenkliche der Musik und — hier ist zunächst die reine Instrumental-Musik gemeint — einer rein musikalischen Bildung liegt meines Erachtens darin, daß sie den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle konkreten, substanziellen Lebensverhältnisse gleichgiltig macht (?), in welchen sich doch gerade die Sittlichkeit — wenn sie nicht zur absoluten Heiligkeit gesteigert werden soll — zunächst zu bewähren hat. Sie verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz in's Unbestimmte, sie schärft den Verstand, aber ganz in's Abstracte, sie befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Versittlichung der Außenwelt, die denn leicht als ein Gleichgiltiges, wo nicht gar als das Schlechte angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außerhalb ihr nirgend existirenden Innenwelt.

Hier ist natürlich nicht die Rede davon, was die Musik einzelnen, von Haus aus exceptionell angelegten, von einem sittlichen Beruf erfüllten Naturen sein kann, sondern was sie als ein Element der Bildung, der geistig-sittlich ästhetischen Bildung sein soll.

Ich finde in den Anmerkungen, mit welchen Seeger seine Uebersetzung des Aristophanes begleitet, folgende vortreffliche, von einem älteren Schriftsteller Jacobs herrührende Auseinandersetzung

*) Wir wollen unseren Lesern obigen Beitrag nicht vorenthalten, können aber nicht umhin, einige Aeußerungen des Verfassers ziemlich bedenklich zu finden. Ohne uns für jetzt in weitere Auseinandersetzungen darüber einzulassen, begnügen wir uns die betreffenden auffallendsten Stellen mit eingeklammerten Fragezeichen zu versehen. Vergl. übrigens den ersten Artikel in dieser Nummer, Seite 234, Spalte 1, Zeile 11 v. u. D. Red.

über dieses Thema, welche hier ihre Stelle finden mag. Jacobs sagt in einer Abhandlung über die Erziehung der Griechen zur Sittlichkeit: „Sittlich erziehen heißt eine freie gleichförmige und harmonische Entwicklung aller Kräfte des Gemüthes befördern; unsittlich ist, was diese Harmonie stört. Daß die Musik nicht bloß ein Gegenstand, sondern ein Mittel der Erziehung sei, und die sittliche Bildung fördere oder hemme, das wird in unserer Zeit wenig erwogen. Einerseits wird diese Kunst bei uns zur Künstelei, zur „Kunst der Equilibristen“, zu einer Schule der Eitelkeit erniedrigt, andererseits zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize. In ihrer freiesten Gestalt führt diese wunderbare Kunst durch die unendliche Fülle der Ideen, die sie gestaltlos und unentwickelt in das Gemüth versenkt, zu einer Melancholie, die wiederholt genossen, durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt. Dem unbestimmten Sinn der Jugend aber muß das Bestimmteste geboten werden. Daher ihr keine Musik wahrhaft heilsam ist, als die, welche schöne und erhabene Worte vergeistigt, und gehaltvollen Gedanken ihre ätherischen Schwingen leiht *). — Ueber diese Grundsätze waren die Alten vollkommen einverstanden, daher die Verbindung der Poesie mit der Musik seit den frühesten Zeiten. In dieser Gemeinschaft lenkte sie die Gemüther zu den höchsten Zielen und wirkte Wunder. Ihrer alten Gestalt treu, blieb die Musik in den Schulen der Jugend ernst und streng, und erschien in ihrer edlen Einfalt mit einfachen, begeisternden Worten alter Lieder verbunden, wie eine Stimme der Vorwelt, kräftig anregend, tief bewegend und durch hohe Rührung stärkend. Alles war hier harmonisch und Eins. Das fromme, ernste Gedicht bewegte sich in feierlichen Rhythmen und war mit der zarten Hülle einer ungekünstelten Melodie umschleiert, die gleichsam mit wenigen Farben nur den kräftigen Umriß belebte. Da es Jedermann bekannt sei, sagt Aristoteles, daß durch verschiedene Arten der Musik die ganze Stimmung des Gemüths geändert werde, so könnte man auch nicht zweifeln, daß Gesang und Rhythmus die Seele sittlich zu bilden vermögen. Auch scheine zwischen der Natur der Seele und der Natur der Rhythmen und der Harmonie eine innige Verwandtschaft zu sein: daher auch viele Philosophen behauptet haben, die Seele sei selbst Harmonie oder enthalte Harmonie in sich. Und Platon behauptet in mehreren Stellen seiner Werke, daß, indem Rhythmus und Harmonie tief in die Seele dringen und sie gewaltig ergreifen, sie Sittlichkeit und Würde herbeiführen. Diesen Ideen ist es ganz gemäß, wenn das Verderben der Sitten von der Nichtachtung dieser Grundsätze und von der Ausartung der Musik das Sinken ganzer Völker abgeleitet wird. Nicht nur Aristophanes, sondern auch Platon spricht daher von Züchtigungen, mit denen man die Jugend gezügelt habe, wenn es ihr einfiel, die Musik durch muthwillige Verkünstelungen zu einem Gegenstand der Ueppigkeit herabzuwürdigen. Plutarch führt aus einer verlorenen Komödie des Pherekrates, „Chiron“, ein Beispiel an, wo die mißhandelte, verwundete und gefolterte Musik laut über die Frevler klagt, die sie zu Grunde gerichtet haben. Die Hauptneuerer in der Musik, die damals auch ihre alte und neue Schule hatte, waren Phrynis, Kinesias, Thimotheos und Melanippides. Der dorischen „Tonart“ ertheilte man früher den Vorzug vor allen andern, weil sie den Ernst und die gehaltene Ruhe am besten ausdrücke und am meisten den Charakter des Muthes und der Männlichkeit an sich trage.“

Bis hieher Jacobs. Und Seeger fügt noch bei: „Wenn diese Betrachtungen über die Musik, die van den Alten mit dem höchsten Ernst als über einen der wichtigsten Gegenstände angestellt worden, unserer Zeit fremd oder gleichgiltig sind, so beweist dies nur, daß wir im Gefühl des Sittlichen und Unsittlichen weit hinter den Alten stehen. Voll des Wahns, durch Lehren und Predigten die Zwecke des Lebens und der Menschheit hinlänglich zu fördern, überlassen wir alles Uebrige der Laune des Zufalls, der denn auch nicht unterlassen hat, die Bildung der modernen Welt zu einem Chaos der Willkühr und der feindseligsten Elemente zu machen. Durch den öffentlichen fast allgemeinen Gebrauch der künstlichsten Musik ist ihre sittliche Wirkung fast ganz vernichtet. Da sie die Kenntniß der meisten, auch der musikalisch gebildeten Zuhörer übersteigt, so begnügen sich die Einen mit maßloser Bewunderung der sich immer mehr überbietenden Fertigkeit“ — 1845 geschrieben — „die Andern mit einem dumpfen Brüten über unbestimmten Gefühlen und sinnlichen Reizungen. Je weiter nun die Kunst diese Richtung verfolgt, desto größer wird das Uebel und desto häßlicher die Verworrenheit, und es bleibt uns auch hier, wie in allem Uebrigen, worüber wir klagen oder bitter wie Aristophanes lachen, keine andere Hoffnung, als daß der Mißbrauch den höchsten Gipfel erreicht und sich durch seinen Uebermuth selbst vernichtet.“

*) Daß diese, wie manche vorhergehende und folgende Stelle auch nur cum grano salis zu verstehen ist, brauche ich kaum erst zu bemerken, aber man wird ohne besondere Mühe das schwerwiegende Körnchen Wahrheit, welches sie enthalten, herausfinden können. v. Br.

## Correspondenzen.

### Elberfeld.

⌢ Unser 2. Abonnements-Concert begann mit dem A-moll-Concert von Hummel, vom Herrn Musikdirektor Schornstein technisch brav gespielt, doch konnte das stete tempo rubato, wobei die Cantilenen verzerrt, und bei den Passagen der Solist dem Orchester fast immer um $^1/_8$ Zeitmaß voraus war, uns nicht behagen. Darauf sang Hr. Paul Schmidt aus Aachen die Arie aus Spohr's Faust: „Liebe ist die zarte Blüthe“ mit hübscher Stimme und guter Schule. Etwas mehr Leichtigkeit in den Coloraturen blieb jedoch zu wünschen übrig. Die fünfte Symphonie von Beethoven ging im Ganzen recht gut, wenn auch der Anfang des 1. Satzes viel zu unruhig, und der letzte Satz im Tempo eines Geschwindmarsches heruntergejagt wurde, wobei die Figuren in den Bässen nur noch wie Gepolter klangen. Den zweiten Theil des Concerts bildete die „Walpurgisnacht“, eines von Mendelssohn's genialsten Werken. Die Chöre gingen brav, obgleich die Männerstimmen etwas schwach waren.

Das 3. Abonnements-Concert brachte an Orchesterwerken v. Beethoven's große „Leonore-Ouvertüre“ und die Jupitee-Symphonie von Mozart; an Chorwerken: Hymne für Sopransolo und Chor von Mendelssohn *), und das Halleluja aus dem Messias von Händel. An Solovorträgen hörten wir das höchst langweilige Concert für 4 Violinen von Maurer, und Fräulein Genust aus Cöln sang die bekannte Arie aus dem Barbier, und 2 Lieder: „Mein“ und „am Meere“, von Franz Schubert, ohne jedoch sonderlich zu gefallen. Fräulein Genust besitzt eine hinaufgeschraubte hohe Altstimme mit forcirten Brusttönen, klangloser Mittelstimme und scharfer Kopfstimme, dabei ist die Intonation, namentlich der Mitteltöne, meistens um eine Schwebung zu hoch. Sie sang übrigens die Rossini'sche Arie mit so vielen Veränderungen in den Coloraturen, daß der Componist sie schwerlich wiedererkannt haben würde. Nur die beiden Liedervorträge, welche von guter Auffassung Zeugniß gaben, erwarben ihr ziemlichen Beifall.

Herr Organist Weinbrenner, Dirigent der Liedertafel gab eine Soirée mit einem etwas buntscheckigen Programm, in welchem der Held des Abends Herr Concertmeister Otto von Königslöw aus Cöln war. Derselbe ist kein großer Virtuos im gewöhnlichen Sinn, doch zeichnet sich sein Spiel durch echt poetische Auffassung, namentlich im Quartett aus, worin er vielleicht ganz unerreicht dasteht; sein Ton ist voll und groß und vielfach nüancirt, und glänzten diese Vorzüge namentlich im C-dur-Quintett von Beethoven. Außerdem spielte er eine Reverie von Vieuxtemps und eine ungarische Melodie von Hauser. Die Gesangvorträge hatte erstens Fräulein Born (Schülerin des Hrn. Koch in Cöln) übernommen, welche mit ihrem Lehrer das bekannte Duett aus

*) Jedes Concert bringt etwas von Mendelssohn!

„Jessonda“, Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa von Hauptmann, und die Partie der Euryanthe im 1. Akt aus dieser Oper sang. Fräul. Barn zeigte sich noch sehr als Anfängerin, und so wollen wir weiter nichts über sie sagen, als daß wir es von ihrem Lehrer unklug fanden, seine Schülerin mit solchen schweren Compositionen vor die Oeffentlichkeit treten zu lassen. Herr Koch sang selbst noch einen Liedercyclus „Ada“ von Hille, ohne sonderlich damit zu entzücken. Die Liedertafel sang „All-Deutschland“ von Abt, wovon uns weder Dichtung, noch Composition oder der Vortrag gefallen konnte. — Und so rückte das Hauptereigniß unserer diesjährigen Saison heran; nämlich die Aufführung von Händel's „Josua.“ Alles versprach, daß es ein kleines Musikfest werden sollte; alle musikalischen Kräfte unserer Stadt waren in Bewegung gesetzt, die Chorproben von Herrn Scharnstein mit ungewöhnlichem Eifer betrieben worden; Stockhausen und Schneider aus Wiesbaden, sowie die Damen v. Conrads und Riethen aus Cöln waren für Solis gewonnen; aber etwas Vollkommenes sollte es doch nicht werden. Dem Vorstand des Gesangvereins fiel es einmal ein, dem Unternehmer des Theaters, der für das Theaterorchester eine zu hohe Summe verlangte zu trotzen, und den Versuch zu machen, mit dem hiesigen Instrumentalverein (Dilettantenorchester) ein Händel'sches Oratorium aufzuführen! Es war oft schrecklich anzuhören, namentlich verdarben die quäkenden Oboen und rohen Trompeten aus den Tanz-Orchestern der Nachbarstädtchen genommen, überall den Genuß, und sogar die Begleitung der Arien war höchst mangelhaft, was um so mehr zu bedauern war, da die Solis, wie oben bemerkt, ganz vorzüglich besetzt waren. Ueber Stockhausen und Schneider noch etwas sagen zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen; aber auch die beiden Damen, Schülerinen des Hrn. Professor Böhme in Cöln, waren recht befriedigend, wenn auch die Stimme des Fräul. Riethen für den Heldenjüngling Othniel zu schwach war.

Herr Musikdirektor Langenbach gab sein Benefizconcert mit einem sehr bunten Programm, worin die Ouverturen zu „Struensee“ von Meyerbeer, zu „Maritana“ von Wallace, die Symphonie „Weihe der Töne“ von Spohr, und endlich die „Festklänge“ von Liszt die Hauptbestandtheile waren. Herr Langenbach spielte eine Phantasie von Artot, sämmtliche Geigenbruchstücke (?) aus dem Sextett van Beethoven, und ein sehr wirkungsvolles Capriccio für 3 Violinen von Hermann. Der Männergesangverein „Orpheus“ sang 2 Chöre von Storch und Herbeck (vom Nürnberger Gesangsfest) sehr schön. Entschiedenes Fiasco machte jedoch die symphonische Dichtung von Liszt. Freilich war es die letzte Nummer vom Programm, das Concert dauerte von 7 bis 10$^{3}/_{4}$ Uhr, so daß die meisten Zuhörer schon den Saal verlassen hatten. Die Zurückgebliebenen verschwanden jedoch bis auf einige während den Festklängen, und diese wenigen schienen nur noch da zu sein, um das Werk gehörig auszuzischen, etwas ganz Unerhörtes bei unserem ruhigen Concertpublikum.

Den Schluß der Saison machte statt der verheißenen „Matthäuspassion“ eine sehr unglückliche Aufführung van Haydn's „7 Worte am Kreuze.“ Der Chor war schwach und schlecht eingeübt, und der Instrumentalverein spielte zu dilettantenhaft, so daß diese ohnehin etwas schwache Composition keinen Eindruck hervorbringen konnte. Man spricht davon, daß wir künftigen Winter allhier eine deutsche Oper bekommen sollen.

---

## Nachrichten.

Das Repertoir des Salzunger Kirchenchors betreffend erfahren wir, daß unsere kürzliche „Anmerkung“ ganz begründet war: „Nur die Melodien jener Hymnen stammen aus dem 7. Jahrhundert, drei davon sind hypomixolydisch, eine hypophrygisch. Die harmonischen Verhältnisse dürften dem 16. Jahrhundert angehören, aber sind wenigstens im Geiste jener Zeit geschrieben. Die Hymnen sind abschriftlich der königl. Hofbibliothek in Berlin entnommen und zwar einem größeren Werke: „Tentamen renovationis Musicae Harmonicae Syllabico-Rhythmicae super cantu Gregoriano Saeculo septimo in Ecclesia pervulgatae .... Josephus Baini Capellae Summi Pontificis Chorididascalus D.D.“ So meldet man uns von authentischer Seite.

Der fruchtbare Saloncomponist Charles Mayer ist am 2. Juli in Dresden, wo er zuletzt als Lehrer lebte, gestorben. Er war 1799 in Königsberg geboren, kam frühzeitig mit seinem Vater nach Rußland und erhielt in Moskau den Unterricht Field's. Die Anzahl seiner zum Theil anmuthigen aber auch überwiegend seichten und gehaltlosen, einer Manier verfallenen Clavierwerke beträgt 350.

Das große Händelfest im Crystallpalast zu London ist in gelungenster Weise vor sich gegangen. Ebendaselbst fand zum Vortheil des kranken Violinisten Ernst ein Concert statt, in welchem u. A. ein Manuscript-Quartett desselben von Joachim, Laub, Molique und Piatti gespielt wurde. Das Concert trug 300 Pf. St. ein.

Zur Wiederherstellung der Bach-Orgel in Arnstadt wurde in der Johanniskirche zu Chemnitz eine „geistliche Musikaufführung“ veranstaltet, in welcher aber Bach selbst nur mit einem Choral vertreten war.

Für ein Cherubini-Denkmal hat man in Paris bis jetzt 5212 Franks zusammengebracht.

### Wien.

Bei den diesjährigen Prüfungen am Conservatorium wurden von der Gesang-Ausbildungs-Classe der Frau Prof. M. Andriessen eine große Anzahl van Gesangstücken der verschiedensten „Meister“, einschließlich Bach's und Verdi's vorgetragen, und sollen die Resultate im Ganzen recht befriedigend gewesen sein. — In der „Prüfung“ des Herrn Prof. Dessoff wurden Compositionen der Zöglinge dieser Classe aufgeführt, und zwar: Streichquartett (1. und 2. Satz) von Fr. Löwenstamm; Pianofortetrio von J. Rubinstein; Streich-Quartett van A. Kirchhofer. Bei einer anderen Gelegenheit wurde sogar eine ganze Messe von Aug. Engelhart zu Gehör gebracht. Was das Conservatorium in einem Vierteljahrhundert nicht fertig gebracht hatte, das leistete der Wundermann Dessoff in 9 Monaten Man braucht sich demnoch keinen Besorgnissen wegen Aussterbens musikalischer Produktion mehr hinzugeben und Marx's „Methode“ kommt zu neuen Ehren!

Oeffentliche und private Stimmen haben aus London mitgetheilt, daß Bösendorfer's Claviere zu ihrem Nachtheil gegen andere abgestochen haben. Die Juri scheint indessen diese Meinung nicht getheilt zu haben. Wie Herr Bösendorfer hiesigen Journalen durch eine gedruckte Zuschrift zu wissen macht, sind in dem englischen Catalog dieselben, mit Beifügung des Juri-Ausspruches: „General excellence of pianos“ durch Ertheilung der Medaille ausgezeichnet worden. Indem wir diesen Umstand, eine Notiz in Nr. 28 berichtigend, hier mittheilen, bemerken wir nur, daß dadurch die Meinung Vieler nicht alterirt wird, welche längst an den Bösendorfer'schen Clavieren Adel und Fülle des Tons vermissen, ihn zwar brillant d. i. scharf durchdringend, aber nicht schön finden.

---

## Briefkasten der Redaktion.

B. in F. Ihre Sachen sind längst an einen unserer besten Referenten geschickt worden, und werden jedenfalls bald erledigt werden. Bis jetzt schien dieser Referent sich wenig angemuthet zu fühlen und konnte sich nicht entschließen näher darauf einzugehen. Das Uebrige brieflich. — N. in B. Das Packetchen ist nicht angekommen! Wir werden Erkundigung auf der Post einziehen. — Derselbe und B. in W. Viel Dank! Wir sind ganz einverstanden und werden die geeigneten Schritte thun. — S. in C. bei K. Noch immer keine Antwort.

---

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist Seite 232, Sp. 2, Zeile 5 des Curiosums zu lesen: ertaufen statt erkaufen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 31. Wien, 4. August 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 80 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

(Fortsetzung.) *)

Wir haben in dem Bisherigen zuerst versucht, uns von der Aufgabe eines Musikhistorikers Rechenschaft zu geben; wir haben da gesehen, daß das vorliegende Buch diese Aufgabe nicht erfüllt. Wir sind darauf von jenem höchsten Standpunkt, dem des Kunsthistorikers, eine Stufe heruntergestiegen auf den des Culturhistorikers im allgemeineren Sinne und haben uns von da aus die Anlage und den Inhalt des Buches in kurzen Zügen vergegenwärtigt. Indem wir jetzt dazu übergehen, eine Reihe von Einzelnheiten vorzuführen, müssen wir dem Leser die traurige Eröffnung machen, daß wir uns genöthigt sehen, abermals eine Stufe herabzusteigen und ihn zu ersuchen uns zu folgen, da wir sogleich Dinge wahrnehmen werden, welche es unmöglich machen, auf dem angenommenen Standpunkt zu bleiben. Wenn wir nämlich, um beim Höchsten anzufangen, berechtigt sind von einem Historiker, welcher uns zu einem bessern Verständniß des Alterthums verhelfen will, zu fordern, daß er in den eigenthümlichen Geist eines jeden Volkes tiefer eingedrungen sei, die Stellung, welche jedes in der Entwickelung der Menschheit behauptet, klar und richtig aufgefaßt habe, so entspricht Herr A. dieser Forderung nicht. Als ein Beispiel unter mehreren führen wir die Anmerkung Seite 193 an, in welcher eine Erklärung, warum wir an das alte Israel, dem wir eben so viel und noch unendlich mehr dankten als dem alten Hellas, nicht mit gleicher Sympathie dächten, darin gesucht wird, daß uns manche sehr herbe, allen Semiten und also auch den Hebräern eigne Züge (z. B. der bittere Feindeshaß, die Grausamkeit gegen Gefangene u. s. w.) abstießen, gewiß aber auch darin beruhe, daß sich uns unwillkürlich Vorstellungen einmengten, die wir von dem Schacherjuden und dem baronisirten Bankierthum abstrahirt hätten, die aber glücklicherweise auf die Zeitgenossen Davids und Salomos nicht paßten. Gegen diese Begründung müssen wir nachdrücklichst protestiren. Wir bedauern, wenn Herr A. in seinem eignen Bewußtsein oder durch das Studium der Geschichte sich diesen Mangel an Sympathie nicht anders zu erklären weiß als durch jene Charakterzüge, die er freilich frisch im Gedächtniß haben mag, da er eben das alte Testament behufs einer Geschichte der Musik durchgelesen hat, oder durch den Widerwillen gegen dieses Gelichter; wir unsererseits sind uns denn doch eines tiefer liegenden Grundes bewußt, den auseinanderzusetzen hier weder Zeit noch Ort ist. Gleich darauf kommt ein anderes Beispiel S. 195, wo Verf. es sehr „merkwürdig" findet, „wie die Wunderwirkungen (Verf. meint offenbar die Geschichtchen von ihnen) der Musik, von denen Sagen und Mythen der meisten alten Völker zu melden wissen, bei den Hebräern einen theosophischen Charakter annehmen." Wenn Verf. dies eigen und merkwürdig findet, was mag er dann wohl für eine Auffassung des gesammten jüdischen Denkens und Lebens, wie es uns im alten Testamente erscheint, haben?

Die nächst niedere Forderung an einen Historiker ist die, daß er sich über gewisse Grundbegriffe dieser Wissenschaft volle Klarheit verschafft habe. Verf. scheint auch dies nicht gethan zu haben, denn daß er jedenfalls nicht genau weiß, was Begriffe wie Mythus und Sage bedeuten und was der Unterschied zwischen beiden sei, geht aus gelegentlichen Aeußerungen hervor. So bedient er sich S. 22 des Ausdrucks: „mythisch gefärbte Sage" und S. 224 spricht er im Gegensatz von bestimmten historischen Angaben von „historisch aussehender Sage." Verfasser scheint mit den beiden Attributen „mythisch gefärbt" und „historisch aussehend" besondere Gattungen von Sagen bezeichnen zu wollen, und doch bedeuten beide nichts Andres, als wenn gesagt würde: „sagenhafte Sagen"; denn bekanntlich nennen wir eben Sage jenes eigenthümliche Gemisch von Mythus und Erinnerung an historische Thatsachen, die wir aber nicht mehr aus jenen zu ziehen, oder an historische Zustände, die wir wohl noch aus ihnen zu ziehen im Stande sind. „Sage" entsteht eben durch die Uebertragung mythischer Anschauungen, deren Reich das Jenseits ist, auf das Diesseits und auf die gegebenen irdischen Verhältnisse; Sage kann also nicht anders sein, als einestheils „mythisch gefärbt", anderntheils „historisch aussehend", d. h. eben sagenhaft. Die Unklarheit über diese Grundbegriffe zeigt sich denn auch, wo sich Gelegenheit bietet, praktisch mit ihnen zu operiren. Verf. bekundet auf dem ganzen Gebiet des Mythus und der Sage eine auffallende Unsicherheit; was er mit einem Mythus wie der von Erfindung der Lyra durch Hermes, mit Persönlichkeiten wie Olympos, Orpheus, was er namentlich mit den homerischen Gedichten anfangen soll, weiß er gar nicht, daher denn auch die Fragen, ob diese Personen und Erzählungen sagenhaft oder historisch sind, zu den „offen gelassenen" gehören. Es herrscht hier ein fortwährendes Schwanken zwischen der einen und andern Auffassung; ob Homer gelebt und die homerischen Gedichte von ihm als einzigem Autor verfaßt historische Thatsachen berichten oder nicht, wird bald unentschieden gelassen, bald spricht Verf. von Homer, als ob er Kirchenbuch und Civilregister von Smyrna nachgeschlagen und seine Geburt durch Taufpathen bestätigt gefunden hätte. Ob Orpheus eine historische Person sei, zweifelt Verf. S. 168, doch setzt er, im Fall er es war, seinen Aufenthalt in Aegypten ins Jahr 1250 v. Chr.; Seite 182, Anm. bemerkt er, es könne uns gleichgiltig sein, ob er eine historische Person oder ein Begriff war, wie die alten Bildner Dädalus u. s. w.; S. 189, Anm. 1 und S. 190 ist er schlechtweg der mythische, S. 318 aber wieder der halb oder

*) Der Herr Verfasser hat uns brieflich um eine Berichtigung seines Manuscripts ersucht, leider zu spät um sie noch vor der Ausgabe der vorigen Nummer benützen zu können; es muß also nachträglich geschehen. Seite 235, Spalte 2, Zeile 27 soll es nämlich heißen: „und diese nicht ohne Weiteres zu den semitischen Völkern zu rechnen" u. s. w.

ganz mythische Orpheus, der nach der Ueberlieferung in Aegypten geweilt habe, während Pythagoras nach der Geschichte dort gewesen sei. (Welcher Gegensatz!)

Der Leser wird gesehen haben, daß er von der letztgenannten Forderung ablassen muß; ohne Zweifel hofft und erwartet er nun, daß die reale praktische Seite um so besser vertreten, d. h. daß Kritik, Verständniß, Interpretation der Quellen mit der Gründlichkeit und Schärfe geübt sein wird, welche er heut zu Tage in guten Büchern über das Alterthum zu finden gewohnt ist. Auch diese Hoffnung können wir dem Leser nicht lassen. Weiß man schon in den früheren Abschnitten nicht recht, nach welchem Princip die Auswahl der citirten Quellen gemacht ist, so ist besonders in dem, welcher die Theorie der griechischen Musik behandelt, von einer wissenschaftlichen Kritik der Quellen nichts zu finden. Aristoxenus, die späteren Aristoxenianer, Theo von Smyrna, die Pythagoräer, Ptolemäus (der übrigens viel zu wenig berücksichtigt ist), Boethius, Bryennius sind dem Verf. alle gleich ehrenwerthe Männer; was hier ursprüngliche und selbständige, was abgeleitete, mitunter 5 Jahrhunderte spätere Quelle ist, wird gar nicht untersucht, in lieblicher Eintracht kann man sie neben einander in den Anmerkungen wandeln sehen. Bisweilen wird auch da, wo wir eine alte, selbständige Quelle haben, doch die späte, abgeleitete citirt, ohne daß sich ein Grund für dies Verfahren einsehen ließe. Daß Verf. irgend Zweifel an der Echtheit von Melodieen oder Schriften haben sollte, daran ist nicht zu denken; die „Eintheilung des Canons“ wird ebenso wie die „Einleitung in die Harmonie“ demselben Euklid zugeschrieben, obgleich in beiden eine offenbar ganz verschiedene Richtung verfolgt wird, obgleich es längst ausgesprochen ist, daß die beiden Schriften unmöglich demselben Verfasser angehören können, ja sogar bezweifelt ist, ob nur eine von beiden von Euklid herrührt. Ganz von fern wird ein Zweifel in dieser Beziehung im Nachtrag berührt, aber ohne daß derselbe irgend Einfluß auf die Darstellung selbst übte. Mit einer wahren Zähigkeit klammert sich Verf. an die von Pindar abstammen sollende Melodie zum Anfang der 1. pyth. Ode, und doch sind die Beweise für die Echtheit derselben so schwach, wie die begründeten Zweifel an derselben stark sind. Dafür nämlich läßt sich nur sagen, und auch Böckh hat nicht mehr dafür anführen können, als daß es möglich und denkbar ist, daß sich eine Melodie Pindar's bis auf Kircher's Zeit erhalten haben könnte. Nun ja, möglich denkbar ist es allerdings, doch streift diese Möglichkeit schon etwas nahe an die, mit welcher auch Wunder geschehen können. Dagegen aber spricht einmal eben der Umstand, daß es höchst unwahrscheinlich und beinahe ein Wunder wäre, wenn diese Melodie sich seit Pindar bis auf Kircher's Zeit unverfälscht erhalten hätte, dagegen spricht aber hauptsächlich die völlige Unsicherheit, in der wir von Kircher über die Handschrift gelassen sind, und das Verschwinden dieser Handschrift selbst setzt uns, wie dies von Fr. Bellermann hinreichend und unwiderleglich dargethan ist, völlig außer Stand, über die Melodie irgend etwas bestimmt zu behaupten. Am wenigsten aber darf man sie mit solcher Blindheit für echt annehmen und so angreifen, wie Verf. S. 275—77 thut. Daß Verf. dies thut, ist allerdings sehr begreiflich; denn äußerte er an der Echtheit dieser Melodie Zweifel, so entging ihm ja auch die letzte rettende Planke, die er im Schiffbruch seiner Absicht, Musikgeschichte zu schreiben, ergreifen konnte.

Was nun das Verständniß der Quellen und die vermittelst desselben gewonnenen Resultate betrifft, so wollen wir aus dem ziemlich reichen Vorrath von Beispielen nur die glänzendsten hervorheben. Aus der sogenannten historischen Entwickelung der griechischen Musik nehmen wir absichtlich so wenig wie möglich, da es mit dieser, wie sich zeigen wird, noch sehr seine eigene Bewandtniß hat. Zuerst in aller Kürze ein Beispiel, wie aus Angaben der Alten in Verbindung mit besonderen Ansichten des Verf. Schlüsse gezogen werden. S. 188 erzählt Verf., daß schon lange vor Pythagoras ein anderer Grieche oder vielmehr Thraker, Orpheus, in Aegypten gewesen sei und sucht aus der Aehnlichkeit des orphisch genannten Dionysuskultus mit dem Osiriskulte, aus der ursprünglichen Litaneiform der echten orphischen Hymnen (nicht der jetzt unter dem Namen existirenden) wahrscheinlich zu machen, daß Orpheus seine Poesie und mit der Poesie auch die Musik aus Aegypten herholte. Stark mythisch gefärbt sei das Alles freilich, allein jene mythisch gefärbte Sage werde zum „historisch glaubwerthen Factum“ durch die Uebereinstimmung des griechischen Linosliedes mit dem ägyptischen Manerosliede. Verf. schließt nämlich: „Es wäre geradezu ein Wunder, daß Aegypter und Griechen für dieselbe Veranlassung jede für sich gerade dieselbe Melodie erfunden haben sollten! man könnte freilich einwenden, daß ja dasselbe Lied auch bei den Phöniern u. s. w. gebräuchlich war. Wenn aber die Aegypter „fremde Melodien“ nicht zuließen, so muß die Weihe des Linosgesanges ursprünglich ägyptisch gewesen und von dort an die andern Völker übergegangen sein, nicht aber umgekehrt.“ Wir geben für den Augenblick (keineswegs für immer) dem Verf. zu, daß die von Herodot beobachtete Aehnlichkeit der Melodien über den gemeinsamen Charakter des Schwermüthigen hinausging — Verf. macht freilich daraus ohne Weiteres „ganz dieselbe Melodie“ — und wollen, was das „geradezu ein Wunder“ betrifft, diese Art zu schließen auf einen Fall aus der neuesten Zeit übertragen. Verf. wird uns zugestehn, daß, wenn im Alterthum zwei Völker in der Entfernung von Griechenland bis Aegypten saßen, das nicht viel näher ist, als wenn vor Erfindung der Eisenbahnen zwei Individuen, das eine in Salzburg, das andere vom Rhein eingewandert in Wien saß. Gesteht uns Verf. dies zu, so nehme er Jahn's Mozart Band I zur Hand, schlage darin auf S. 121—122. — Es müßte doch ein wahres Wunder sein, wenn zwei Menschen zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten für ganz verschiedene Dinge dieselbe Melodie erfunden haben sollten, wie Mozart in der Intrada zu „Bastien und Bastienne“ und Beethoven im ersten Thema des Allegro der 3. Symphonie! Folglich, da Mozart chronologischer Schwierigkeiten halber nicht von Beethoven abgeschrieben haben kann, so hat Beethoven augenscheinlich Mozart ausgeschrieben. Da haben wir das historisch glaubhafte Factum! — Wichtiger als solche Sachen sind die Unrichtigkeiten, die sich in der Darstellung der Theorie der griechischen Musik finden. Auch hier können wir unmöglich Alles berühren. Gleich im Anfang stoßen wir auf eine sonderbare Idee. Verf. sagt S. 346: „Das Material, den Stoff der Musik bildete, nach griechischer Anschauung, die Stimme und die körperliche Bewegung, d. h. eine rhythmisch geordnete Reihe von Tönen.“ Mit nichten, das heißt es gar nicht. Wenn Aristides Quintilianus sagt, der Stoff der Musik seien Stimme und Bewegung des Körpers, so ist Musik nicht in dem speciellen uns jetzt allein geläufigen Sinn zu nehmen, sondern vielmehr in dem bei den Griechen ganz gewöhnlichen, allgemeinen, nach welchem Poesie und Tanz ebenfalls zur Musik gehören. Auf den Tanz, die Orchestik und zum Theil die Hypokritik geht jener Ausdruck: „Bewegung des Körpers.“ Verfasser aber hat in dieser ganzen Einleitung die beiden Bedeutungen des Wortes Musik, obwohl sie sehr bekannt sind, nicht gehörig auseinander gehalten. Denn wenn er gleich nachher sagt, die repräsentirende Darstellung, das Hypokritikon liege bei uns schon über das eigentliche musikalische Gebiet hinaus, so ist das bei den Alten ebenso der Fall. Zur eigentlichen Musik, d. h. der Musik im engern Sinne gehört das Hypokritikon bei den Griechen auch nicht, wohl aber zur Musik im allgemeinen, weitern Sinne. Verf. ist aber ganz im Irrthum, wenn er S. 348 äußert: „diese Auseinandersetzungen zeigen, daß der Begriff der Musik bei den Griechen weniger scharf abgegränzt war, als er bei uns ist.“ Die Auseinandersetzungen des Verf. könnten möglicher Weise auf dies Resultat führen; das läge aber an ihnen

und nicht an der schwankenden Abgrenzung des Begriffes bei den Griechen, die wie gesagt eine engere und eine weitere Definition für denselben hatten, beide aber hinreichend abgegrenzt. (Daß übrigens Verf. aus diesen Definitionen und der Eintheilung der Musik ein den folgenden nebengeordnetes, besonderes Kapitel macht, ist wieder ein Gegenstück zu den früher angeführten Beweisen von logischer Schärfe.) — Verf. definirt nun — und jetzt bekommen wir es auch mit dem Philologen Ambros zu thun, für den schon der ganz abscheuliche Druck der griechischen Citate, der durch die Entschuldigung auf der letzten Seite des Buches doch nicht genügend entschuldigt ist, keine gute Empfehlung ist — „der Ton heißt „jeder Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung zum Gesange geeignet", d. i. jeder also gleichartig festgehaltene Klang, daß er eine bestimmte meßbare Höhe und Tiefe annimmt." In dieser Angabe ist Richtiges und Falsches wundersam vermischt. Die Worte, welche als wörtlich sein sollende Uebersetzung der in der Anm. angeführten Stelle aus Euklid mit Anführungszeichen hervorgehoben, sind eine falsche Uebersetzung der Worte Euklids. Wie Herr A. aus ihnen etwas wie „durch gleichartige Anspannung" gelesen hat, ist uns räthselhaft; wo steht „durch"? wo „gleichartig"? wo „Anspannung"? Besonders das Wort, wovon das letztere eine Uebersetzung sein soll, scheint verdammt zu sein, immer wieder falsch verstanden zu werden. Schon Forkel hat damit allerhand Unsinn angerichtet, dann hat Drieberg eine durchaus richtige Uebersetzung und Erklärung davon gegeben, jetzt mißbraucht es Herr A. wieder, um „Anspannung" daraus zu machen, was er doch selbst schwerlich versteht. Denn was ist das: „Fall der Stimme durch gleichartige Anspannung"? fällt die Stimme durch gleichartige Anspannung, oder wie sind die Worte zu fassen? was in aller Welt soll man sich dabei denken? — Dies ist das Falsche; etwas nähert sich Verf. dem Richtigen in den zur weitern Erklärung hinzugefügten Worten, nur daß hier wieder das „gleichartig angespannt" hineinspielt und hier gerade so unverständlich, wie vorher. Euklid sagt: „Ton ist Fall einer zum Gesang geeigneten Stimme auf eine einzige Tonhöhe." Daß dies wirklich der Sinn ist, davon kann sich Vf. aus Aristoxenos I S. 10 überzeugen, welche Stelle er selbst Seite 351 citirt, wo er aber Anm. 6 wieder von Modification der Spannung spricht. Hätte Verf. das gethan, was für solche Fälle nothwendig ist, nämlich den Sprachgebrauch des Wortes (tasis) bei den verschiedenen Schriftstellern untersucht, so würde er vielleicht auf das Richtige gekommen sein; wie bemerkt, konnte er übrigens dies schon bei Drieberg sehen. — Auf der folgenden Seite, 350, begegnen wir gleich einem derartigen Beispiel dafür, wie Herr A. den Sinn der griechischen Quellen herauszubringen versteht. Er will aus Aristoxenos den Unterschied zwischen der sprechenden und singenden Stimme darstellen. Nun ist in den Quellen Nichts mit so einfacher Klarheit auseinandergesetzt, als dieser Unterschied. Nämlich Aristoxenos sagt, daß, wenn die Stimme sich so bewegt, daß sie nirgend für das Gehör still zu halten scheint, wir diese Bewegung eine stetige nennen (dies eine treffende Uebersetzung Driebergs), wenn sie dagegen irgend wo stehen zu bleiben scheine, dann aber wieder einen gewissen Raum durchschreite und wieder auf einer andern Tonhöhe Halt mache, und so immerfort ohne Unterbrechung (also etwa stetig der Zeit nach) thue, so nennen wir sie eine in Intervallen fortschreitende Stimme. Die stetige nun sei die im Sprechen gebrauchte, denn wenn wir sprechen, so bewege sich die Stimme so dem Orte nach, daß sie nirgends Halt zu machen scheine, bei der andern finde das Gegentheil statt und wer so thue, von dem sage man nicht mehr, daß er spreche, sondern daß er singe. Jenen Satz nun, daß die stetige Stimme die im Sprechen gebrauchte sei, verkehrt Herr A., verführt durch Meibom's falsche Uebersetzung, gerade ins Gegentheil, indem er das griechische Wort (logikos) nicht in der Bedeutung „zum Sprechen gehörig", sondern in dem Sinne unsres „logisch rational" nimmt, den es hier dem ganzen Zusammenhange nach unmöglich haben kann. — Nicht unberührt lassen dürfen wir die ganz unrichtigen Aufstellungen der verschiedenen Gattungen oder Gestalten der Quarte und Quinte S. 361. Die Unterschiede in diesen Gestalten entstehen durch die verschiedene Stellung des Halbtons zwischen den Ganztönen. Verf. nimmt nun als zweite Gestalt der Quarte diese an: 1. $\frac{1}{2}$. 1; das ist aber falsch, denn sämmtliche vom Verf. citirte und andre nicht citirte Quellen stimmen darin überein, daß die zweite Gestalt ist 1. 1. $\frac{1}{2}$, was für die Bildung der Octavengattungen einen erheblichen Unterschied macht. Wollte Verf. in seinem Beispiel von der Höhe zur Tiefe in Ansehung des Anfangstones der Quarten gehen, so mußte er die Töne der Quarte selbst ebenso haben folgen lassen und würde dann von selbst das Rechte gefunden haben, also nicht h͡c-d-e, a-h͡c-d, g-a-h͡c wählen, sondern f͡e-d-c, e-d-c͡h, d-c͡h-a, wodurch natürlich die ganze Sache umgekehrt wird, da die erste Gestalt jetzt die sein muß, wo der Halbton der erste nach der Höhe, statt wie in den Quellen der erste nach der Tiefe ist. Wenn übrigens Euklid S. 14 etwas Anderes zu sagen scheint, so beruht das auf einem Irrthum Euklids oder der Abschreiber, worauf Böckh bereits aufmerksam gemacht hat. Bis in's Einzelne die Sache zu verfolgen, sind wir leider wiederum durch den Ort gehindert; von selbst versteht sich, daß darnach nun auch die Aufstellung der Quinten und Oktaven ein durchaus andres Ansehen bekommt, als sie in den Quellen hat. — Auf S. 367 kommen wir wieder zu einer offen gelassenen Frage. Herr A. findet nämlich, daß es uns ziemlich gleichgiltig sein könne, ob die Griechen ihre Scalen von der Höhe zur Tiefe gehen ließen oder umgekehrt; Gründe für und wider werden nun in Text und Anmerkungen hintereinander geschickt; vergebens sucht in der That der Leser hier nach einem Resultat über die Sache. Daß diese Frage für die wissenschaftliche Behandlung der Theorie der griechischen Musik gleichgiltig ist, ist freilich etwas sehr Neues; es dürfte doch nicht schwer zu beweisen sein, daß je nachdem man darüber das Eine oder Andre statuirt, eine Menge Angaben in den Quellen Sinn oder Unsinn sind, daß ohne eine klare Entscheidung dieser Frage eine bestimmte Vorstellung über das ganze System der griechischen Scalen zu erhalten unmöglich ist u. s. f. Doch der Leser glaube ja nicht, daß die Sache Herrn A. wirklich gleichgiltig ist; er hat nur gescherzt, denn er widmet dieser gleichgiltigen Frage in den Nachträgen mehr als 2 enggedruckte Seiten. Auch hier nimmt er zwar am Schluß S. 540 den indifferenten Standpunkt ein, allein im Ganzen scheint er sich doch auf die Seite Derer zu neigen, welche die Scalen als von der Tiefe zur Höhe gehend annehmen. Vollkommen Recht hat Verf., wenn er die beiden von Casimir Richter citirten Stellen aus Gaudentius und Aristides als nichts beweisend zurückweist; aber es gibt noch andere Verfechter jener Ansicht und noch andre Stellen, worauf diese sich stützen, und es hat uns gewundert, daß Verf. von ihnen kein Wort sagt. Der eine dieser Verfechter ist Bojesen in der Ausgabe der 19. Section der aristotelischen Probleme, der andere Vincent in einer langen, ausführlichen Abhandlung in den Notices et extraits des Manuscripts XVI. Paris. — Drieberg's, der für die doppelte Klangleiter stimmt, gar nicht zu gedenken. Vincent verweist auf den von Bojesen geführten Beweis, welcher leider kein Beweis ist. Die wichtigste Stelle scheint das 33. Problem unter den aristotelischen, das jedoch einmal wegen des ganz verworrenen und jede Sicherheit in der Benützung unmöglich machenden Zustandes der ganzen Schrift so wie dieses Problems von geringer Beweiskraft wäre, dann aber auch wohl durch andere Erklärung beseitigt werden kann. Die übrigen von Bojesen zu Probl. 23 angezogenen Stellen sind von der Art, daß wir sie hier, wo für specifisch philologische Erörterungen nicht der Ort ist, unbeachtet lassen können, weil sie in der That nicht das Mindeste beweisen. Hätte Verf. sich die Mühe genommen, die Quellen nach dieser Beziehung hin

zu durchforschen und jede Stelle genau zu prüfen, so wäre er sicher zu demselben Resultate gekommen, zu dem wir gekommen sind, daß die Griechen, bis auf Ptolemäus und wer von den nach ihm Lebenden sich ihm nicht anschloß, unzweifelhaft von der Tiefe zur Höhe gingen, daß sie tief und hoch nannten, was wir tief und hoch nennen, daß der Proslambanomenos der tiefste, die Note Hyperboläon der höchste Ton ist u. s. w. Bei Ptolemäus ließen sich alle Stellen nach derselben Weise erklären, wenn nicht eine da wäre, die in dieser zu erklären uns bisher nicht hat gelingen wollen; für Ptolemäus also scheint sich die Sache wirklich anders zu stellen, wie er denn auch in manchen andren Dingen seinen Weg ging und nicht mit den Uebrigen ohne Weiteres zusammen geworfen werden darf. — Wir gehen zur letzten Stelle dieser Art über, welche wir hier zu erörtern gedenken, S. 368—69, in welcher etwas Grundfalsches gelehrt wird. Erstlich sagt Verf., daß „durch die Einschaltung des getrennten Tetrachords die Trennung, Diazeuxis, statt eines bloßen Ganztones noch mehr, nämlich eine kleine Terz, ausmache." Diese Behauptung ist so verkehrt, daß man zweifeln möchte, ob Verf. sich nur eine halbe Stunde mit der Sache beschäftigt hat. Wo hat denn Verf. auch nur ein Wort von einer Trennung vom Umfang einer kleinen Terz gelesen? In den Quellen steht nichts davon und bei Fr. Bellermann natürlich ebensowenig. Das getrennte Tetrachord ist überhaupt, wenn man vom unveränderlichen System, das aus 4 Tetrachorden besteht, ausgeht, gar nicht das eingeschobene, sondern gerade das verbundene. Wird dies nach dem Tetrachord der mittleren (meson) eingeschoben, so fällt natürlich das getrennte ganz weg und von einer Diazeuxis an dieser Stelle ist keine Rede mehr. Nun aber heißt es weiter, Euklid unterscheide außer den angeführten Systemen noch drei Verbindungen von je zwei Tetrachorden: die Tiefe bestehe aus dem Tetrachord hypaton und meson, sei also im Grunde nichts als das halbe größere System und zwar dessen tiefere Octave; die mittlere Verbindung enthalte die Tetrachorde meson und synemmenon, die höchste die synemmenon und hyperboläon, und diese beiden letzteren rückten die ganze Tonreihe in eine ganz andre Tonart. Freilich, verfährt man so mit den Angaben der Alten, so ist es kein Wunder, wenn in dies ganze Gebiet immer noch mehr Confusion kommt, als schon darin ist. In aller Kürze, die Sache ist die: Die Griechen haben 2 Arten 2 Tetrachorde an einander zu reihen, entweder so, daß der höchste Ton des tieferen der tiefste des höheren ist, oder so, daß zwischen dem höchsten Ton des tiefern und dem tiefsten des höhern das Intervall eines Ganztones liegt; jene Art die Tetrachorde aneinander zu setzen nennen sie Verbindung, diese nennen sie Trennung. Wenn nun Euklid sagt, es gebe 3 Verbindungen, eine tiefe, mittlere und hohe, so heißt das nichts Andres als: in der Normalscala, dem sogenannten vollkommenen System, hängen die Tetrachorde hypaton und meson, meson und synemmenon, diazeugmenon (Verf. sagt falsch synemmenon) und hyperboläon in jener Weise zusammen, daß sie immer einen gemeinsamen Ton haben, ja Euklid geht in der Genauigkeit so weit, daß er sogar jedes Mal angibt, welches der gemeinsame Ton sei, in dem beide Tetrachorde zusammentreffen. Daß also diese Art der Aneinanderreihung, welche man Verbindung (Synaphe) nennt, Tetrachorde umfasse und so kleinere Systeme bilde, die für sich selbständig existirten und Etwas waren, davon steht im Euklid so wenig ein Wort, wie in einer andern Quelle oder einer Darstellung. Das Ganze beruht auf einem kolossalen Mißverständniß, das Verf. vermieden hätte, wenn er eine Ahnung von dem hätte, was man Gesichtspunkt nennt. Nirgends nämlich lag es so nahe, von dem Gegensatze, der Trennung, über die nur ein Blinder irregehen kann, auszugehen und wenn auf keinem andern Weg, so auf diesem zum Verständniß dessen zu gelangen, was Verbindung sei.

(Schluß folgt.)

## Kritische Revüe.

**C. Gurlitt, Victoria. Ouverture für großes Orchester. Op. 22. Hamburg, Cranz.**

D. Wenn Siegesjubel in rauschendem Getöse aller Instrumente und in dem mit größter Stärke ausgeführten Vortrage der allergewöhnlichsten musikalischen Phrasen seinen richtigen Ausdruck findet, so hat obige Ouverture ihre Aufgabe erfüllt. Doch sind wir nun einmal gewöhnt auch für die erregteste Stimmung feste melodiöse Gestaltung und innigen Antheil des Gemüths zu verlangen, und so läßt sie uns leider ganz unbefriedigt. Wir haben lange kein Produkt zu Gesicht bekommen, worin so sehr alle Wirkung nur durch Reflexion und äußerliche Berechnung zu Stande kommt, welches so sehr jedes freien Schwungs echter Begeisterung, ja sogar selbständiger Erfindung entbehrt. Eine kurze Einleitung, in welcher sich die Stimmen zu sammeln scheinen, führt durch ein langes unisono der Streichinstrumente in Achtelfiguren zu einem höchst gewöhnlichen und phantasielosen Siegesthema (A-dur), welches zuerst langsam und pathetisch, dann nach einem neuen Anlauf (Wiederholung der Einleitung) in doppelt schnellem Zeitmaß einsetzt, in Triolenfiguren variirt wird, und S. 12 mit einer trivialen Phrase abschließt. Eine trotz der Sechzehntel der Bässe etwas lahm klingende Uebergangsperiode, deren Motiv noch dazu nicht eigen ist, führt auf S. 17 zu einer ledernen Melodie in E-dur, der einzigen des ganzen Stückes; sie verläuft ins pp; darauf gewaltiges crescendo bis zum fff, das Gesangsthema in E-dur, kurze Durchführung des Triolenmotivs, das zweite Thema in B-dur (S. 28), Modulation nach A, die Clarinette bringt das erste Thema wieder, Wiederholung des ganzen Verlaufes bis zum Fortissimo, Einsatz eines rauschenden Maestoso 3/4 Takt; endlich Rückkehr zum Anfangsthema und Abschluß mit bekannten hundertmal gehörten Phrasen.

Wir geben unsern Eindruck nach dem Lesen der Partitur; wir tragen kein Verlangen, ein so jedes melodiösen, rhythmischen oder auch nur contrapunktischen Reizes baares, nur auf Massenwirkung berechnetes Tonstück zu hören.

**Carl Maria Ritter von Savenau, der 50. Psalm. Für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Posaunen oder Orgel. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel.**

Wie es scheint, der Versuch eines kunstgebildeten Dilettanten, der in der Pflege ernster Musik aufgewachsen etwas Eigenes in dieser Gattung liefern möchte. Mit frommer Hingabe an die Textesworte und ohne thörichtes Streben nach ungewöhnlichem Effekt führt er dies aus, auch mit guter Kenntniß der Stimmlagen und der Tonwirkung; doch ohne jedes Merkmal eigenen schöpferischen Talents, ohne die freie Bewegung eines technisch gründlich gebildeten Musikers; sein Standpunkt nöthigt ihn zu engem Anschluß an gegebene Muster und zur Einfachheit in Structur und Modulation, was zwar im Ganzen dem geistlichen Stoff wohl ansteht, aber doch hier und da den Eindruck des Beengten und Erzwungenen hinterläßt. Vier Stücke bilden das Ganze: Nr. 1, Fugato in H-moll, 4/4 Takt, worin die Worte „Erbarme dich meiner o Gott" u. s. w. vom gesammten Chor in einfach würdigem Ausdruck (wo nur die Worte „o Gott" stellenweise einen zu ängstlich klagenden Ausdruck annehmen) vorgetragen werden. Nach kurzem Zwischensatz wird das Fugato fortgesetzt, der etwas ungeschickte Einsatz des Orgelpunktes verräth den Dilettanten. Nr. 2. Soloquartett (E-moll 4/4), einfach und mit frommem Ausdruck, mit wohlklingenden Harmonien und sauberer Stimmführung, doch nirgendwo eigenthümlich. Nr. 3, eine groß ausgeführte Fuge auf die Worte „So will ich lehren die Ungerechten deine Wege" (H-moll), mit markirtem ausdrucksvollen Thema, schulgerecht und correkt gearbeitet (hier und da erlahmt der lebendige Fluß durch die Unterbrechung der Viertelbewegung) und mit kräftigem unisono schließend, worauf im Schlußchor (H-dur) das „Ehre sei dem Vater" u. s. w. ge-

wichtig abschließt. Eine selbständige Begleitung haben die Sätze nie, die Instrumente verstärken nur die Singstimmen. Wir glauben, daß ein geübter Chor, der einmal gerade nichts Besseres vorhat, das Werkchen nicht ohne Interesse einmal durchsingen wird.

---

W. Stade, Hymnus nach dem 65. Psalm. Für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Im Gegensatz zu dem vorher besprochenen dilettantischen Versuch haben wir es hier, wie der erste Blick zeigt, mit dem Werke eines in musikalischer Setzkunst wohl bewanderten und mit Routine begabten Mannes zu thun. Sicherheit in Entwurf und Bau der Sätze, in Behandlung der Stimmen und des meist selbständigen instrumentalen Theiles, geschickte Behandlung des so ungefügen Materials des Männergesangs, Uebung im Treffen des richtigen Tones für das Auszudrückende, Fluß der Harmonien und der thematischen Arbeit — kurz Alles finden wir, was den guten und ans Ernste gewöhnten Musiker kennzeichnet, mit Ausnahme freilich dessen, was dem schöpferischen Genius eigen ist. Ueberraschende Motive, tiefere allgemein ergreifende Auffassung wird man vergebens suchen; es ist eben ein für einen bestimmten Zweck nach feststehendem Typus gearbeitetes Gelegenheitsstück, welches den Charakter des Conventionellen nirgends abgestreift hat. Nach kurzer Instrumentaleinleitung lebhafter Chor C-dur $^3/_4$ (Laudibus linguae tibi sempiternae etc.), kräftig und wirksam; dann Solo für Tenor und Baß (Canon, $^3/_4$) mit hübschem Contrapunkt der Violine; Wiederholung des ersten Chores, am Schluß durch C-moll nach As-dur, worin ein ernstes, etwas eintöniges Soloquartett (Erudis montes hominum piorum) einsetzt, was dann der ganze Chor wiederholt; Uebergang nach G, kurzer Chor (his bonis ergo), meist unisono, etwas leer und monoton. Dann in C-dur große Schlußfuge (S. 34 — 67 der Partitur!) über das Wort Amen, nicht ohne einzelne harmonisch interessante Momente, doch ungebührlich gedehnt.

---

Franz Patreins, vier Lieder. Für vierstimmigen Männerchor. Potsdam, Stein.

Das Ungenießbarste, Phantasieloseste und Unbeholfenste, was uns in dieser im Ganzen wenig erfreulichen Gattung zu Gesicht gekommen; keine Spur von Talent, natürlichem Gefühl und Sinn fürs Wohlklingende. Besonders wo der Componist munter scheinen will, wird er ganz unerträglich, wie in Nr. 4. Gott bewahre uns vor diesen Natursängern, denen die Natur in der Kunst immer fremd geblieben.

---

## Die Auferweckung des Lazarus.

### Oratorium in zwei Theilen von Johann Vogt. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aus preuß. Schlesien.

D. K. Dies im Voraus, wenigstens in Schlesien, viel besprochene Werk ist nun endlich, nachdem lange vorher unter warmen Empfehlungen Subscriptionen darauf gesammelt waren, für Chor- und Handgebrauch im Druck erschienen. Nicht ohne Begier und große Hoffnungen schlugen wir den vom Verfasser selbst veranstalteten Clavierauszug — der allein uns vorläufig zu Handen gekommen ist — auf. Das religiöse Leben ist ja ohne Zweifel im deutschen Volk wieder erwacht und noch immer im Wachsthum begriffen. Auf die Selbstauflösung der mächtigen philosophischen Bildung hat sich bei dem blasirten Geschlecht, wie zur Zeit Christi, die Sehnsucht nach dem Ewigen mit doppelter Gewalt in den Gemüthern eingestellt, und treibt unbewußt an allen Enden die Tieferen zur religiösen Vertiefung in sich selbst. Das kann ja auch für die religiöse Musik nicht ohne Erfolg bleiben. Dazu sind Händel und Bach Gemeingut aller geförderteren musikalischen Kreise geworden. Die einschlägigen Versuche und Vorarbeiten von Meinardus weisen darauf hin, daß der religiöse Styl der Aufgabe, auch mit religiösem Inhalt sich zu erfüllen, sich immermehr bewußt zu werden beginnt. Was Wunder, wenn wir meinten, in unserm Componisten — von dessen vorgehenden 31 Werken uns freilich noch nichts zu Gesicht gekommen ist — sei ein würdiger Nachfolger der alten Heroen auferstanden, bereit und fähig, die durch die klassische Periode der Instrumentalmusik verweltlichte geistliche Muse wieder in die alten Geleise zurückzuführen, und doch zugleich hinreichend vertraut mit dem inzwischen durch die fortschreitende musikalische Bildung zu Tage geförderten Material, um es geistreich und entsprechend verwenden zu können.

Wir können nicht sagen, daß das Oratorium unseren Erwartungen durchaus entsprochen hätte. Die Gesammt- und die Einzelintentionen des Künstlers waren auf nichts Geringes gerichtet. Das Subject, die Auferweckung des Lazarus, ist durchaus passend für eine großartige oratorische Behandlung. Die tiefe Feinheit, Wärme und Innigkeit, deren Hauch über der biblischen Erzählung des Factums liegt, der große historische und ethische Hintergrund, der das Idyll umgiebt — denn hier ist es ja, wo die Krisis zwischen dem feindlichen verknöcherten Judenthum und der neuen göttlichen Offenbarung zur Entscheidung kommt, und durch die Handlung leuchtet der Kampf des Todes mit dem Leben — sind wohl geeignet, dem großen episch-lyrischen Styl, als dessen Vertreter in der Musik wir das Oratorium betrachten, als Vorwurf zu dienen.

Nur eins war es, was von vornherein uns gegen die Wahl bedenklich machte. Das Factum selbst ist bekanntlich nur im Johannisevangelium erzählt. Es war nothwendig, daß die musikalische Bearbeitung dasselbe nicht losgelöst von den historischen Umgebungen behandelte, sondern zur Kennzeichnung der Situation auch dem vorangehenden historischen Verlauf Einiges entlehnte. Das hat auch der Componist gethan und die von ihm gemachte Zusammenstellung des Textes ist im Ganzen eine glückliche zu nennen. Der große Hintergrund der Handlung, die Feindschaft der privilegirten jüdischen Glaubenswächter, die Theilung der Halben und Schwankenden in die theils gemüthstiefe, theils wundergläubige Richtung, die sich dem Heiland in die Arme wirft, der innige Glaube der Jünger sind durch umsichtig gewählte Bibelstellen mit bezeichnenden Strichen einander gegenüber gestellt. Aber auch das Alles ist mit Worten des Evangelisten Johannes geschehen. Nun aber ist Johannes unter allen vier Evangelisten der musikalisch und überhaupt künstlerisch am schwersten zu Behandelnde. Nicht das Factum ist es, worauf es ihm überall ankommt, sondern der ideale Gehalt des Factums; und jeder einzelne Bericht ist von diesem symbolischen Charakter und getragen von dem Hauch der Verklärung, den das ganze Evangelium hat. Die Sprache ist so überaus keusch und spröde, so ohne allen Schmuck, ja ohne alle Verbindung und Nuancirung, daß Jemand mit Recht gesagt hat: Johannes spreche Gedanken" *); es fehlt jedes malerische Beiwerk, jedes bewegte Leben der sinnlichen Erscheinung darin. Daher denn zu einer musikalischen Behandlung der Worte nur eine Tiefe der musikalischen Anschauung fähig ist, die zugleich auch dem idealen Gehalt gewachsen und innerlich verwandt ist, wie etwa Bach **). Herr Johann Vogt ist, wie uns scheint, an dieser Klippe gescheitert. Die Arie Nr. 2 ist ein mustergiltiger Beweis dafür. Die Verkündigung: Thut er nicht die Werke seines Vaters, so glaubet ihm nicht; thut er sie aber, so glaubet doch den Werken, wollt ihr ihm nicht glauben, daß ihn der Vater gesandt hat — ein im gewöhnlichen Sinn

*) Daher denn auch, was H. Vogt hie und da vom Eigenen zugesetzt hat, sehr merkwürdig absticht; z. B. p. 75, wo er den zur Verbindung gehörigen Nebengedanken ergänzt: erhöre mich auch „diesmal."

**) Doch merkt man auch bei diesem, wie sehr die Musik des poetischen und sinnlichen Elements im Text bedarf. Unter seinen Passionen wird die nach Matthäus immer die populärste bleiben, wenn sie es, wie zu hoffen steht, erst geworden ist.

gewiß durchaus unmusikalischer Text — wird von einem Jünger in Arienform vorgetragen. Die Melodie ist recht nieblich, aber könnte ebensogut jeden andern Text haben, und das Ganze schleicht so monoton dahin, daß wir unserntheils den Juden durchaus nicht Unrecht geben können, wenn sie im folgenden Chor sagen: „Was hört ihr länger zu? — Dieser lästert Gott!“ Denn eine Verkündigung des lebendigen Gottessohns aus dem lebendigen Glauben heraus in solch unlebendiger saft- und kraftloser Weise ist in der That nahe daran, wie Hohn und Lästerung auszusehen.

Doch das ist etwas, was an der Schwierigkeit des Textes liegt. Vielleicht ist es eingebracht durch sonstiges strenges Festhalten der für ein Oratorium charakteristischen Auffassung. Aber auch diese vermissen wir. Der Inhalt des Oratoriums muß dramatisch sein. Aber die Form darf es nicht sein, ist es auch in keinem klassischen Oratorium. Vielmehr müssen, wie bei aller für sich bestehenden Musik d. h. solcher, die durch keine Action getragen wird, so auch beim Oratorium Gegenstand der Darstellung Empfindungen sein, und zwar speciell Empfindungen, die durch einen bedeutsamen historischen Verlauf angeregt werden. Daraus ergibt sich der episch-lyrische Charakter des Oratoriums. Daß dem so sei, beweist schon die dem Oratorium eigenthümliche Form des Erzählers, die beim Drama, welches die Handlung selbst vorführt, vollkommen überflüßig ist. Auch Herr Vogt hat ihn — mit wechselnder Stimmlage — seinem Oratorium eingefügt und dadurch jenen Charakter des Oratoriums anerkannt. Aber eben dadurch kommt der innere Widerspruch seines Werkes zu Tage, es ist dramatisch gearbeitet. Ein sehr lebhafter Dialog, ja Trilog zieht sich durch das Ganze, und selbst der Chor tritt aus der Rolle des reflektirenden Mitempfindens in die des bewegten Handelns. Am kläglichsten tritt dieser Widerspruch zu Tage, wo, wie z. B. in Nr. 7 und 22 (p. 26 und 73), der Erzähler sich als zweite oder dritte redende Person an dem Dialog zu betheiligen scheint und Erzählung und Handlung uno tenore, unmittelbar verknüpft, hintereinander hergehen. Das ist ein Mißgriff.

Aber indem wir zur Beantwortung dieser Hauptfragen das Oratorium durchblättern, merken wir, daß wir überhaupt von so hochgehenden Forderungen abstehen müssen, denn unser Kunstwerk entlarvt sich — bei allem Anerkennenswerthen einzelner Intentionen, die man leider nur zu oft heraus merkt und als gemacht empfindet — im Ganzen als Mittelgut. Von Bach's hohem Geist ist Nichts darin; von Händel merkt man wohl einen Einfluß an den Bässen, die hie und da zu der sprichwörtlich gewordenen Wucht der Händel'schen hinanstreben — sonst aber keinen. Die Modulation ist überaus dürftig, und außer der chromatischen Tonleiter werden nur die allernächst verwandten Tonarten verwendet. Freilich ist das an und für sich noch kein Fehler; denn das ist ja gewiß, daß auch die altklassische Musik den Charakter der Einheit, Selbstheit und Ganzheit, den Krause in der Philosophie der Musik als Grundwesenheit aller wahren Musik aufstellt, gegenüber namentlich den neuesten Schulen dadurch vorzüglich trägt, daß keine unnatürlichen Ausschreitungen in leiterfremde und mißverwandte Tonarten stattfinden. Aber dafür entschädigt sie doppelt und hundertfach das Ohr, das durch Abwechslung ergötzt sein will, durch die sinnreiche Verschlingung der Motive und die bunte Mannigfaltigkeit und Individualität der Stimmführung. Nach diesem Ersatz haben wir bei Herrn Vogt vergeblich gesucht. Die meisten Chöre zeigen, einige Reminiscenzen aus Don Juan (erster Chor g g as g) und Paulus abgerechnet, eine auffallende Verwandtschaft mit den Compositionen für Männerstimmen, welche — sonst dunklen Ursprungs und noch dunklerer Existenz — bei feierlichen Gelegenheiten von den herbeigeströmten Landschullehrern zu Gehör gebracht zu werden pflegen. Wenn, wie in Nr. 19, namentlich p. 68. f. ein Choral als cantus firmus den Kern bildet und die begleitende Stimmführung in nichts als einer Figurirung besteht, wie sie jeder leidlich geübte Organist extemporirt — noch dazu ohne Einheit des Motivs (cf. p. 69.) und zu solchem Behuf noch der colossale Ballast eines achtstimmigen Chors aufgeboten wird, so ist das unsers Erachtens keine Arbeit, die innere Ueberzeugungskraft und Bürgschaft der Dauer haben könnte. Die Abwechslung, die der Gegenchor durch die rhythmisch höchst eintönige (dactylische) Abhaspelung einer sehr einfachen Accordsequenz hineinbringen soll, bewirkt das Gegentheil ihres Zweckes, sie ermüdet. Gewisse Lieblingsfiguren sehr abgebrauchter Natur verfehlen nicht, denselben Effekt zu machen, namentlich eine ist uns aufgestoßen, die regelmäßig wiederkehrt, wo die Gottheit Christi besonders betont wird: V 7. I, VI $\overset{\sharp}{7}$. $\overset{\sharp}{\text{II}}$; aufgelöst mit dem Metrum — ∪ — — —́ —, — ∪ — — —́ —; p. 12, 13. ∪́ ∪ 19. (—́ — ∪ ∪ ∪ ∪ —) 26, 36. (—́ — ∪ ∪ —́ —).

Gehen wir nach diesem allgemeinen Ueberblick noch kurz zu einer Revüe der einzelnen Nummern über, so ist es zunächst an der Ouverture zu loben, daß sie nach klassischem Vorbild mit einem Grave beginnt. Aber daß dies Grave nichts anderes ist, als das nachher gleich wiederkehrende, noch dazu ziemlich unbedeutende Anfangsrecitativ des Werkes, einer Trompete verliehen, ist nicht zu loben und erinnert an die italienische und französische Auffassung der Ouverture als einer olla potrida. Die Ausführung des Allegro läßt sich gut an, leidet aber schon an der chromatisch angekränkelten Verzerrung der neuern Musik. Nachdem das Motiv durchgeführt ist und wir mit Recht der Steigerung zum Höhenpunkt harren, kommt sie, — aber wie! Es ist zum Erstaunen: im rasenden Sextolenwirbel erhebt sich ein Gang, der ebensogut in der Stummen von Portici stehen könnte und höchst banal endigt; auch die Fortschreitung vom Dreiklang der Dominant zu dem gräulichen Sextenaccord der Tonika mit der kleinen Sext bleibt uns nicht erspart! Ueberhaupt möchten wir gelegentlich dieses Wirbels Herrn Vogt, in dessen Werk das Tremolo eine ermüdend große Rolle spielt, zu bedenken geben, daß dergleichen im strengen Styl höchst sparsam und immer ganz klar und durchsichtig sein muß; muß sich ja bei richtigem Orgelspiel selbst der Triller dem Takt fügen und rhythmisch ganz durchsichtig sein. — Der erste Chor ist nicht ohne dramatisches Leben. Im folgenden Recitativ scheint uns die Declamation des Schlusses: „aber | ihr glaubet nicht“ (—́ ∪ | ∪ — — —́) ungeeignet; es müßte heißen: aber ihr | glaubet nicht (∪ ∪ —̈ | —́ ∪ —́). Ueber die Arie Nr. 2 haben wir uns schon ausgesprochen; schade um das schöne Lied, das hätte daraus werden können. Nach einigen einleitenden Figuren hebt der 3. Chor canonisch all ottava an, so zwar, daß sich der Canon in der Quinte wiederholt, doch weicht die strenge Form bald einem weiten con licenza. Die schönste Nummer des Ganzen scheint uns das Duett Nr. 5; ohne dramatische Verzerrung ist es rein, lyrisch empfunden und bewegt sich in edlen Rhythmen und treffender Charakteristik. Der folgende Choral: Christus der ist mein Leben, würde ohne die Harpeggio-Zwischenspiele besser klingen, ist aber hier nicht am Ort, da die zum Theil nicht schönen Textänderungen des Componisten ihm doch den ursprünglichen Charakter eines Sterbeliedes nicht haben nehmen können. Der folgende Chor ist die richtige Schulmeistermusik, harmlos, einfach und geschmacklos. Im Recitativ Nr. 9 macht die Begleitung einige sehr moderne Bockssprünge; doch ist in der Begleitung des folgenden Dialogs die sinnige Verwendung des wehmüthigen Motivs aus der Ouverture — das hiernach die Todesahnung Christi zu bedeuten scheint — anzuerkennen; freilich wird sie sofort durch einige Tremolos verschlungen.

In Nr. 2 glaubten wir Gumbert zu hören, und in dem kurzen Chor Nr. 13, Tact 12, entstand in uns die lebhafte Vorstellung einiger unbeholfener Choristen auf der Bühne, die in der Intention Staunen und Bangen auszudrücken sich mit halb pfiffigen, halb dummen und entsetzten Gesichtern anstarren. Chor Nr. 14 gehört — abgesehen von der Breite — unstreitig zu den besseren Partieen des Werkes. Das Geschmackloseste aber des

Ganzen scheint uns der Trauermarsch Nr. 15. Wenn Händel hie und da in seinen Oratorien dem Heldenschicksal, das er feiert, einen Marsch einflicht, so befremdet das nicht. Aber wenn in diesem rührenden Gemälde, wo ein Verstorbener, der, nach allem zu urtheilen, sehr weichen und innigen Gemüths gewesen sein muß, und die Klage zweier Schwestern auf der einen, der Heiland auf der andern Seite den Mittelpunkt bilden, ein Trauermarsch auftritt, noch dazu mit Trommelwirbel und chromatischem Geheul, so ist das geradezu abgeschmackt. Es war ja kein Veteranenbegräbniß. Nr. 17 ist sehr lieblich, aber auf sehr billige Ansprüche kleinstädtischer Singvereine eingerichtet. Ueberhaupt schmecken diese Nummern im Ganzen in etwas zu trivialer Weise nach dem Pomp, der in norddeutschen Städten bei dem Begräbniß eines wohlhabenden Bürgers gemacht zu werden pflegt. Nr. 15, die Schützen ziehen mit aus. Nr. 16, Chor der Schule. Nr. 17, Chor des städtischen Singvereins; im Anschluß deren Collecte und Responsorium am Grabe (pag. 59). Nr. 18, wieder die Schule; dann der Text der (zu ergänzenden) Leichenrede (p. 60, unten) und Schlußchor. Nr. 19 erst geht wieder in freieren Dimensionen; aber s. o. Nr. 20 macht, obwohl dramatisch angelegt, doch auch nicht einmal diesen, sondern nur einen ganz abgerissenen Eindruck. Es kommt darin rein gar nichts zur Entwickelung. In Nr. 23 werden wir gar mit Reminiscenzen aus der Introduction zum 3. Act des Tannhäuser unterhalten! — Recht kräftig ist der Schlußchor gehalten und innerhalb der Grenzen, in denen das ganze Werk sich hält, wohl anzuerkennen. Wo Herr Vogt p. 81, Takt 3 von unten gis schreibt, hört jedes musikalische Ohr as. Statt des höchst modernen Schlusses hätten wir lieber ein mächtiges Grave von 3 Tacten im Händel'schen Styl gewünscht.

Möge Herr Vogt, den wir persönlich zu kennen nicht den Vorzug haben, diese Bemerkungen, die wir seinem Werk gewidmet haben, für das nehmen, was sie sind: Aeußerungen, in denen sich allerdings einige getäuschte Hoffnung, aber doch nur das Interesse zur Sache ausspricht. Möge er sich nicht abschrecken lassen, wenn ruhige Einsicht ihn selbst von den verschiedenen Schwächen seines Kindes überführt. Bei tüchtigem Studium der alten Meister kann er wohl auch einmal etwas Gutes leisten, da ja auch in diesem Werk das Streben und das Tüchtige seiner Intentionen nicht zu verkennen ist.

## Maestro Verdi als Cantaten-Componist.

C—r. Die „Mailänder Musikzeitung" (vom 20. Juli d. J.) berichtet von den glänzenden Erfolgen, die der „große italienische Meister" neben Meyerbeer (Symphonie in Marschform) bei Gelegenheit der Welt-Industrie-Ausstellung in London durch Aufführung seiner Cantate: Hymnus der Völker (Inno delle Nazioni), Dichtung von Arrigo Boito, errungen, und sagt bei dieser Gelegenheit:

„Verdi, so viele Jahre hindurch Schöpfer des Neusten und Vollendetsten in Absicht auf Form, Harmonie und Instrumentation" (hört!) „hat es in diesem seinem jüngsten Werke — in welchem" (sagt das Blatt oben) „sein Verdienst als Tonsetzer und Contrapunktist die Kritik zum Studium herausfordert — verstanden, zwei der entgegengesetztesten Vorwürfe zu einem Ziele zu vereinen. Ihm ist es gelungen, ohne von der theatralen, populären, dramatischen Wirkung irgend etwas aufzuopfern, zu gleicher Zeit zum höchsten Gipfel künstlerischer Idealität und zu den Geheimnissen der Wissenschaft hinanzudringen."

Zum Beweis dieser seiner Größe wird uns u. a. mitgetheilt, wie — wir lassen Introduction, Solo des Barden (Tenor) und Völker-Chöre auf sich beruhen — gegen den Schluß hin, nachdem der frühere Gesang von „mystischen Harfenklängen begleitet" verklungen, das mächtige englische Volkslied „God save the Queen" einherbraust, gefolgt von der „Marseillaise" und dem italienischen „Hymnus von 1848 (Dichtung von Mameli)." — „Diese drei, im Rhythmus, Tempo und Charakter so divergirenden Gesänge" (heißt es) „werden weiterhin mit einer Kunst, Klarheit und Wirkung mit einander verwebt, daß selbst das gute Altengland sich des Staunens nicht erwehrt haben wird, trotz seiner Voreingenommenheit *) für die Fugen eines Händel und des großen (ei, Mailand!) Seb. Bach."

— Verdi und Bach! —

Fassen wir die große Kunst ein wenig näher ins Auge, durch welche unserm Meister es gelang, jene so verschiedenen Nationalhymnen mit einander in Wechselwirkung zu setzen. Doch wohl so ein Stück à la Don Giovanni-Finale, wird Jeder denken. Gefehlt! Die Mittel sind verbraucht. Die Sache liegt weit näher und ist einfach, wie das Columbus-Ei.

„Der englische Volksgesang" (schreibt unser Berichterstatter) „um ihn den andern zu amalgamiren, ist aufs künstlichste (ingegnosamente) aus dem $^3/_4$ in den $^4/_4$ Takt verwandelt, und dient dem vollrauschenden (strepitoso) und staunenswerthen Schluß zur harmonischen Unterlage." — Wie kühn! Da habt Ihr, Kunstjünger! in drei Worten das große Geheimniß. Gehet hin, thuet desgleichen und werdet — unsterblich, wie Verdi! (Gott! welch ein mühseliger Weg noch hinan zum Parnaß musikalischer Kunst!)

Merkwürdig und zugleich sehr bezeichnend ist es, daß von Fremden neben Verdi (dem italienischen Industriellen) auch der große französisch-deutsche Industrieritter Meyerbeer es sein muß, der zur Londoner „Welt-Industrie-Ausstellung" sein Scherflein einbrachte. Weniger merkwürdig, vielmehr sehr erklärlich, daß auch Letzterer gleich Jenem auf den Gedanken kam, dem Stretto seines „Marcia religiosa" ein englisch Volkslied „Rule Britannia" — gefolgt von einem (wie die Zeitung sagt) „fugirten Labyrinthe" — einzuflechten, um so den Engländer bei den Haaren, wenn's sonst mißlänge, zur Bewunderung und Liebe herbeizuzwingen.

## Correspondenzen.

### Berlin.

-h- Wir sagten in unserem letzten Bericht, daß die musikalische Saison mit der Aufführung von Händel's Salomo durch die Sing-Akademie als abgeschlossen anzusehen, zugleich ist diese als die beste Leistung nach Ostern anzuführen. Das letzte Concert des von „oben" her wesentlich unterstützten Gustav-Adolf-Vereins, dem die besten Kräfte zu Gebote stehen und Erleichterungen jeder Art zu Theil werden, wurde von Rob. Rodecke geleitet. Von besonderem Interesse war in ihm das Zigeunerleben von R. Schumann mit der Instrumentation von Grädener, das an diesem Ort, wie einige Tage später an einem anderem, außerordentlich gefiel. Die Walpurgisnacht von Mendelssohn und Anderes war sehr gut vorbereitet und gelang ohne allen Tadel. Wir gehen jetzt aber zu dem Glanzpunkt dieser Zeit über, dessen wir schon zweimal Erwähnung gethan.

Händel hat den Salome 1749 componirt, also in einer Zeit, da er als Oratoriencomponist schon reichliche Erfahrungen gemacht hatte, und in ihm bewiesen, daß er nicht zu den Geistern gehörte, die einen Höhepunkt erreichen, um dann absteigend wieder zu sinken. Gewiß erfaßt das Genie, auf der Gipfelhöhe seiner eigenen Leistungsfähigkeit angekommen, zuerst das seiner Individualität zunächst Liegende und ihr am vollständigsten Entsprechende. So ist der Messias als H.'s Hauptwerk anzusehen. Es sind die anderen Werke, wenn in ihnen sich nicht mit gleicher Tiefe und eben so reicher Mannigfaltigkeit die verschiedenen Lichtstrahlen dieses großen Genie's zusammenfassen, darum aber nicht zu unterschätzen, und man wird (um sie richtig und unbefangen zu würdigen) gut thun, sie für sich zu betrachten und dabei auch nicht einmal im Verborgenen noch der Sonne des Händel'schen Sternhimmels hinzublinzeln. Eine Frage, die bei Händel nicht allein, sondern bei Wiederbelebung der alten Musiken überhaupt heute öfter zur Sprache kommt, ist, in wiefern sie den Ansprüchen unserer Zeit genügen. Unserer Ansicht nach ist es von vorne herein eine Ungerechtigkeit an ein Werk seiner Zeit den Maßstab einer anderen anzulegen. Dann aber ist es zwar nicht fraglich, daß die Zeit nicht rastet, sondern

*) Eigentlich: „Eingewohntheit (Inglesi invezzi) in" u. s. w.

fort und fort vorwärts eilt; es läßt sich aber noch darüber streiten, ob der Fluch unserer Welt, daß sie dem Wechsel unterthan, zum Gesetzescodex anzunehmen sei. Wenn heute die Richtung der Composition dahin drängt, das Lyrische in der Musik immer mehr zu verflüchtigen, und statt seiner eine Art dramatischen Styls zu schaffen, so wird die Vocal-Musik in der zu Hilfe kommenden Poesie in dieser — von uns nicht gut geheißenen — Bewegung befördert, freilich auch getragen. Uns scheint es deshalb aber nicht gerechtfertigt die Werke Händel's, in denen das lyrische Element zum größeren oder geringeren Theile überwiegt, nach dieser heute geltenden Ansicht abzuschätzen und tiefer zu rangiren. Ja, will man den ungestörten dramatischen Fortgang als ein Grundgesetz hinstellen, so dürfte man dem losen historischen Unterbau des Messias auch keine Anerkennung zollen, und müßte die so überzahlreichen lyrischen, episodischen Abschweifungen darin schließlich sogar tadeln. Wir treten einer solchen Anschauung entschieden entgegen. Die Hauptwirkung der Musik wird immer im Lyrischen liegen. Es ist freilich Aufgabe des Dichters, den Stoff so zu wählen und so zu bearbeiten, daß er den Gesetzen des Epos nicht widerspreche; doch darf der epische Theil desselben, der nur den Recitativstyl und die Tonmalerei zur Anwendung kommen läßt, nur den Rahmen abgeben, aus dem die lyrischen Momente als Bilder hervortreten. Diese sind den Edelsteinen eines Schmuckes zu vergleichen, die einer Fassung bedürfen um recht zu wirken. — Die Singakademie war mit ganz besonderer Lust an dieses Werk gegangen. Im Textbuch stand eine kurze Vorrede von R. (wir glauben „Rintelen" der Biograph Zelter's), die neben wenigen historischen Daten das Werk empfahl und begeistert pries. Die Chöre wie das Orchester erfüllten ihre Aufgabe mit der gewohnten Fähigkeit und Vollendung. Die Personen des Salomo (Frl. Baer), der Königinnen (beide Frl. Linde), der beiden Mütter aus der bekannten Fabel von dem einen Kinde (die eine Frl. Decker), Zadock und Uchal schienen dieses Mal besser noch vertreten zu sein, als sonst, weil die verschiedenen Partieen zum Theil wie eigends geschrieben für die Singenden paßten. Die Aufführung war namentlich in dem puristischen von allen modernen Wirkungen abstehenden Sinn des Instituts eine sehr gute und die Stimmung des Publikums entsprach dem durch spannende und bis zum Schluß andauernde Theilnahme. Namentlich fesselten die Arien des 2. Theils, in denen die Verschiedenheit der beiden mütterlichen Empfindungen abstoßend und anziehend, erschreckend und rührend geschildert wird. In diesem Theil darf keine Note fehlen. Eine jede gestrichene wäre ein Pinselstrich aus dem Bilde dieser beiden Figuren. Der Musik muß Zeit gelassen werden, daß sie wirke. Man erstarke sich recht an den Alten; dann wird man nicht ermatten und sich vor der Zeit gelangweilt fühlen. Was läßt sich von der Musik aber sagen? Daß man sie hören soll, ist wohl das Beste. Es ist eine Frische, ein Reiz der Anmuth, eine Gewalt des Ausdrucks und geistvoller Inhaltsreichthum in ihr, wie eben nur in Händel's Meisterwerken. Angeregt durch den unseren ganz entgegengesetzte Meinungen, die bei dieser Gelegenheit hierorts sich aussprachen, haben wir uns schon länger aufgehalten, als dem herzählenden Berichterstatter ziemt. Eben deshalb werfen wir aber noch einen Blick auf den Text. Das Volk um Salomo geschaart betet Jehovah an, ein Zeichen des Wohlgefallens wird dem König vom Himmel her. Salomo bezieht dieses auf den Tempelbau, schildert seine Frömmigkeit und wendet sich dann zur Königin. Im Wechselgesang legen sie ihre gegenseitigen Gefühle dar zur Erbauung ihres Volkes, das ihnen ein glückseliges Leben wünscht. In der 2. Abtheilung, die mit einem Opfer des Herrn beginnt, werden die beiden Mütter vorgeführt. In einer Reihe von Nummern geben sie sich ihrem Wesen nach zu erkennen. Das ist wichtig für den Antheil, den der Vorgang erwecken soll. Wir sollen die gute lieb gewinnen, die schlechte bedauern lernen. So eindringlich und ergreifend ist dieser Theil, daß der Jubel des Volkes und des Zadock nur ausspricht, was das Herz empfindet. Neuen Glanz hinzuzufügen, erscheint im dritten Theil die Königin von Saba. Salomo läßt die Saiten anstimmen, lieblichen Gesang, Kriegsgetön, Liebesschmerz und Friedenslust erklingen. Dankend verläßt ihn der Gast und der Chor verheißt dem Könige Unsterblichkeit. — Das Ganze ist ein Bild der Herrlichkeit des alten Testamentes. Zuerst tritt uns Salomo als der fromme, auf Erden hoch beglückte Diener Gottes entgegen. Dann krönt er die vielen muthigen Thaten, deren nur beiläufig Erwähnung geschieht, durch den Schutz, den seine Weisheit der bedrohten Unschuld angedeihen läßt, und im letzten Theil erscheint er als Herr der Künste, Erwecker der höchsten irdischen Glückseligkeit, als Zauberer der Gefühle, als gottumstrahlter Sänger. In den drei Grundrichtungen des menschlichen Seins, als Diener Gottes, Mann der Kraft und Weisheit, und bevorzugter Beherrscher der höheren Welt der Kunst wird er vorgeführt. Um ihn das Volk geschaart. Es ist der Höhepunkt in der Geschichte der Mission des jüdischen Volkes auf das Glücklichste zusammengefaßt, und in den Verlauf einer großen Musik auseinander gelegt. Wir wünschen, daß auch an anderen Orten Aufführungen dieses Werkes den Kennern Gelegenheit geben mögen, es zu würdigen und noch andere Federn, sich darüber auszulassen.

## Nachrichten.

In Dresden will man nicht die neue Pariser Stimmung, sondern eine noch tiefere einführen, und ist deshalb eine Conferenz zusammengesetzt worden.

Der italienische Operncomponist Mercadante soll fast ganz erblindet sein.

### Wien.

Der am hiesigen Conservatorium seit Anfang d. J. neu ernannte Gesangsprofessor, Herr C. G. P. Grädener, führte in seiner am 26. Juli stattgehabten Prüfung vier Damen (die fünfte, und wie wir vernehmen talentvollste, war erkrankt) als Schülerinnen seiner Klasse vor. Es ist bei der Jugend dieser Schule natürlich noch kein Urtheil über ihre Resultate möglich, doch können wir wohl so viel sagen, daß die ganze Produktion den Charakter der Ehrlichkeit und echt musikalischer Gesangsmethode an sich trug. Bei dem Humbug und der Masse schlechter Manieren, welchen man bei so vielen Gesangschulen begegnet, kann ein solcher Eindruck wie der obige nur sehr erfreuen, wenn auch vorläufig noch nicht über sogenannte „Erfolge" zu berichten ist. Die Direktion des Conservatoriums wird hoffentlich in diesem Fall so denken wie wir, und die weitere Entwickelung dieser Klasse möglichst befördern. — Der feierlichen Preisvertheilung am 31. Juli ging, wie gewöhnlich, auch heuer eine musikalische Schluß-Produktion unter der Leitung des artistischen Direktors Herrn J. Helmesberger voran. Ganz vorzüglich gelang die von sämmtlichen Zöglingen des Instituts mit Präcision und Schwung ausgeführte Ouverture zum Oberon. — Weniger können wir uns der Begeisterung der Zuhörer hinsichtlich einer von Frl. Hoffmann gesungenen Titus-Arie anschließen, da die Stimme, vielleicht aus Indisposition, zum Theil gedeckt zum Theil forcirt erschien. — Wenn dem jungen, äußerst talentvollen J. Blau nicht Alles gleich gut gelang, so trug jedenfalls weniger sein Spiel als die verhältnißmäßig zu enormen Schwierigkeiten des (übrigens unschönen) Vieuxtemps'schen Fis-moll-Concerts Schuld daran. Statt der angezeigten Grädener'schen Lieder sangen zwei von dessen Schülerinnen ein Rossinisches Duett, in Bezug auf dessen Ausführung wir auf oben über die Prüfung desselben Gesagtes verweisen. Herrn Schenner hätten wir in dem übrigens correkt vorgetragenen Mendelssohn'schen D-moll-Concert mehr Schwung und Feuer gewünscht. — Das Interesse für das Institut Seitens des Publikums zeigte sich auch heuer durch zahlreichen Besuch der Produktion.

Eine Gesellschaft von Kunstfreunden und Musikern (unter den Letzteren C. Grädener, O. Nottenbohm, S. Bagge) hat von der Behörde die Bewilligung zur Bildung eines „Evangelischen Chorvereins" erlangt, dessen Hauptaufgabe es sein wird, an größeren Feiertagen in den hiesigen evangelischen Kirchen eine bessere Kirchenmusik herzustellen. Zugleich wird er in seiner Eigenschaft als „Verein" seinen unterstützenden Mitgliedern Produktionen geben. Es knüpfen sich viele schöne Hoffnungen an dieses Unternehmen. Möchte es von Seite der hiesigen evangelischen Gemeinden lebhafte Förderung und Theilnahme finden!

Im Laufe dieser Saison sollen im Hofoperntheater R. Wagner's „Tristan und Isolde," und F. David's „Lalla Rookh" zur Aufführung kommen.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 32 Wien, 11. August 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros.

(Schluß.)

Der Leser würde aber irren, wenn er glaubte, Herr A. fehle nur in solchen Punkten, wozu Studium und Kritik der Quellen nöthig ist; nein, er thut es auch in ganz landläufigen, aller Welt längst bekannten Sachen, für die Niemand heute mehr eine Quelle nachschlägt. Möglicher Weise liegt ein Theil der Schuld daran, daß er veraltete Handbücher benutzt hat. So wissen wir namentlich nicht recht, was er für eine Karte der alten Welt vor sich gehabt hat. Ottfried Müller nämlich, wie richtig citirt wird, findet in dem Mythus, daß Haupt und Leyer des Orpheus von Thracien nach Lesbos von den Wellen getragen seien, eine Andeutung der Wanderung der musischen Kunst von Pieria über Böotien nach Lesbos. Dem widerspricht Verf. und sagt auf Grund einer Angabe Plutarchs, daß die Lyra auf Lesbos erst ihre vollkommene Gestalt erhalten habe und die asische genannt worden sei: „die Mythe scheint also die östliche Einwanderung der Musik auf die Insel zu versinnlichen, denn dem Meridian nach ist (das nördlichere) Thracien gegen Lesbos allerdings ein ostwärts gelegenes Land." Hier ist wieder eine Stelle, wo wir uns vom Verf. Belehrung ausbitten müssen, da wir mit unseren diesmal aber schon in der Kinderschule erhaltenen geographischen Begriffen am Ende sind. Wie? (das nördlichere) Sachsen ist ein gegen Prag ostwärts gelegenes Land? Verf. geht, wenn er eine Fußreise nach Sachsen machen will, zu Prags östlichem Thore hinaus und glaubt, wenn er immer geradeaus geht, nach dem östlich von Prag gelegenen nördlicheren Sachsen zu gelangen? Wahrhaftig, sollte das geschehen, so müßte sich die Erde unter Herrn A.'s Füßen wunderbar drehen, oder laufen die Meridiane auf seinem Atlas vielleicht in der Richtung von Halle nach Prag? Zur Rectifikation solcher geographischen Ansichten dürfte ein Cursus elementarer Heimatskunde von guten Folgen sein. Ein Gegenstück (S. 255): Wo hat denn Verf. gelernt, daß ein Pyrrhichius ein aus „drei kurzen Zeiten bestehender" Fuß ist, der „unsrem hüpfenden Dreiachteltakt in gewissem Sinne entspricht"? Jeder gute Untertertianer wird Herrn A. sagen können, daß ein Pyrrhichius ein aus zwei kurzen Silben bestehender Fuß ist, der Fuß dagegen, den Herr A. meint, Tribrachys heißt. Außerdem möchten wir bitten, uns Mittheilung zu machen, wo Herr A. Spuren von Liedern im Rhythmus des „Pyrrhichius" entdeckt hat; wir können ihn versichern, daß die Griechen sicher nicht eine solche Geschmacklosigkeit begangen haben, Gedichte zu verfassen, die in lauter Kürzen einhertrippelten. Dem Verf. ist ein arges Mißverständniß O. Müllers passirt, der in der Literaturgeschichte I. S. 289, 290 von dem spartanischen Waffentanz, der Pyrrhiche, spricht und in einer Note dazu bemerkt, „nicht bloß der Pyrrhichios (◡◡), sondern auch der Proteleusmatikos (◡◡◡◡) oder Herausforderer deutet auf die Pyrrhiche. Der letztere ist wohl als aufgelöster Anapäst zu betrachten" u. s. w. Vielleicht hat Verf. geglaubt, einen Druckfehler in der Angabe „(◡◡)" erwischt zu haben und corrigiren zu müssen, da er einen Fuß von drei Kürzen daraus macht; jedenfalls hat er die letzten hier mitgetheilten Worte Müllers nicht genau angesehen, sonst würde er nicht so Falsches vorgetragen haben. Ein andres Gegenstück S. 244, wo Verf. aus der Poesie des Archilochos herleitet, daß der Dialog der Tragödie in Trochäen gesetzt worden sei. Doch wir wollen hiermit aufhören. Der Leser wird mit uns inne geworden sein, daß wir uns auf dem Standpunkt des Historikers, Alterthumsforschers nicht halten konnten. Wir sind successive noch eine Stufe herunter gekommen und befinden uns auf dem ganz allgemeinen eines Schriftstellers beliebiger Art. Sollten wir denn auch hier uns nicht ermüdet niederlassen, und von dem ewigen Bergabsteigen ausruhen können? Leider nein! wir müssen noch eine, noch zwei Stufen hinunter, und diese Stufen sind hohe, steile, terrassenartige Absätze, die man mit einem Schritte weder hinauf noch hinabsteigen kann.

Von jedem Schriftsteller verlangt man, daß er durch Nachdenken oder Studium sich eine feste Ueberzeugung gebildet habe, diese vertheidige, consequent festhalte, nicht bald auf die eine bald auf die andre Seite sich neige, mindestens, daß er sich nicht selbst widerspreche. Von dem Schwanken des Verf. in manchen Dingen haben wir oben schon Beweise gehabt; diese waren aber meistens speciellere Punkte und betrafen nicht gleich die ganze Stellung und Richtung des Autors. Dies aber ist der Fall in dem Beispiel, welches wir beabsichtigt hatten, dem Leser in der ganzen Breite vorzulegen, das wir uns aber begnügen müssen möglichst kurz zu geben, da der uns hier zugemessene Raum zu Ende geht. Dies Beispiel ist dasjenige, worauf wir schon bei der Disposition hindeuteten. Buch II, A wird überschrieben: „die Völker der vorhellenischen Cultur," „B die Musik der asiatischen, insbesondere der semitischen Völker." Herr A. unterscheidet also Völker der vorhellenischen Cultur, d. h. Aegypter, und asiatische Völker, d. h. Assyrier, Perser, Meder u. s. w. Dadurch giebt er zu verstehen, daß er Assyrier, Phryger, Lyder, Syrer u. s. f. nicht zu den Völkern der vorhellenischen Cultur rechnet, da er sie in einen Abschnitt mit selbständiger Aufschrift verweist, der jenem ersteren nicht unter- sondern nebengeordnet ist, wodurch beide sich gegenseitig ausschließen. Nun, wohin gehören denn die letztgenannten Völker, wenn nicht unter die der vorhellenischen Cultur? „Ja", wird uns entgegnet, „vorhellenisch ist hier nicht in chronologischem Sinne zu nehmen, sondern vorhellenisch bedeutet hier eben, daß die ägyptische Cultur die Vorstufe oder Grundlage der hellenischen gewesen ist, die sich aus nichts Anderem erklären läßt, als aus der ägyptischen — sagt Roth's Geschichte der Philosophie." Ja wohl, wir haben zu unserem großen Bedauern bemerkt, daß die ganz verkehrte, längst widerlegte, hoffentlich bald von Niemandem mehr genannte

Aegyptomanie so weit in das nicht philologische Publikum eingedrungen ist, daß sie schon in so unphilologischen Büchern, wie Ambros' Geschichte der Musik 1. Band, spukt. Es ist hier natürlich nicht der Ort, über diese ein Wort zu sagen, nur das ist zu erwähnen, daß in unserem Buche sich nicht das Geringste findet, was etwa wie ein neu beigebrachter Beweis für jene Ansicht aussehen könnte; Herr A. hat diese vielmehr in Bausch und Bogen acceptirt und nennt darnach die Aegypter „die Völker der vorhellenischen Cultur," schließt dagegen die ganze Reihe der von ihm asiatisch genannten Völker davon aus. Daß wir hiermit nicht zu viel sagen, beweist einfach der Umstand, daß Verf. in der Darstellung selbst sich sehr wenig als Rothlaner gerirt, sich gar nicht bemüht die Richtigkeit der Ansicht zu verfechten. Von einem Zusammenhang von Aegypten und Griechenland ist sehr wenig die Rede, nur an einigen Stellen, wo er durch Angaben griechischer Schriftsteller daran erinnert wird. Statt einer beabsichtigten Parallelstellung der hier einschlagenden Partien wollen wir nur die Stellen angeben, in denen von Aegyptens Einfluß auf Griechenland die Rede ist gegenüber den, wo auf den asiatischen hingewiesen wird. Jene sind S. 140, 225, 143, 158, 168, 227, 461, im Ganzen also 6 höchstens 7; diese dagegen hauptsächlich S. 190, 219, 228, 273, dazu kommen S. 179, 185—89, 191—92, 223, 225. Anm. 8. 243—44, 247—48, 252—54 ff. 261, 265, 271, 318, 472 ff. 493, also schlecht gerechnet 18. Wir haben diese genau verglichen und haben daraus das Resultat gewonnen, daß Verf. mit sich selbst im argen Widerspruch steht, daß er die Aegypter „die Völker der vorhellenischen Cultur" nennt, während er nachher nicht einmal den Schein zu erregen sich bemüht, als glaube er selbst an die Berechtigung dieses Namens, während er überall, wo es sich um ägyptischen Einfluß auf Griechenland handelt, zaghaft sich äußert, jedes Argument möglichst bald mit einem Gegenargument todt schlägt, sich in Widersprüche bei Detailfragen verwickelt, ja mit klaren Worten den Einfluß, der trotz dem Allen etwa vorhanden war, auf ein Minimum herabsetzt; — daß er umgekehrt durch die ganz confuse Disposition die asiatischen Völker von dem Vorhellenenthum in Bezug auf Cultur ausschließt, während er nachher Alles thut, um den Schein zu erregen, daß er nur gescherzt habe und an die Abstammung griechischer Cultur, namentlich griechischer Musik, aus Asien so ernsthaft glaube, wie er an die aus Aegypten nicht glaube. Doch wir wollen hier auch das kleinste Löchelchen verstopfen, wodurch etwa ein Vertheidiger eine Entschuldigung einschmuggeln könnte. Es könnte nämlich, da dieses Nebeneinander von Stellen denn doch gar zu arg scheint, Jemand sagen: „Recensent, du bist boshaft, siehst du denn nicht, daß das Ganze, worüber du einen solchen Lärm machst, auf einem ganz kleinen Versehen im Schreiben der Ueberschrift beruht, daß Verf. offenbar hat schreiben wollen: „Zweites Buch. Die Musik der antiken Welt, die Völker der vorhellenischen Cultur. A. Die Aegypter" — wozu dann vortrefflich paßt: „B. Die asiatischen Völker"? Wir antworten darauf nur mit der Frage: „wozu etwa auch vortrefflich paßt: „C. Die Musik der italischen Völker"? Wir mögen die Sache nach allen Seiten drehen und wenden, wie wir wollen, sie ist und bleibt so. Gern würden wir den tödtenden Buchstaben fahren lassen, und den lebendig machenden Geist nehmen, wären wir nur im Stande, diesen hier zu entdecken. Was die Widersprüche im Kleinen betrifft, so machen wir den Leser nur kurz aufmerksam auf das, was an verschiedenen Orten von Orpheus und dem ägyptisch-griechischen Tetrachord erzählt wird und auf die Herleitung des Mythus von der Erfindung der Lyra durch Hermes. (Wie übrigens Herr A. die Version, wonach Hermes die Lyra in Aegypten gefunden haben soll, bei Lukian Göttergespräche Hephästos und Hermes gelesen haben kann, begreifen wir nicht, da erstens ein Gespräch Hephästos und Hermes nicht existirt und in dem, worin jene Erfindung erwähnt wird, Apollo und Hephästos, die Sache gerade so erzählt ist, wie im homerischen Hymnus. Derselbe Irrthum findet sich übrigens in Drieberg's Wörterbuch der griechischen Musik unter dem Artikel Chelys in Bezug auf Apollodor Buch 2 und Buch 3.

Befanden wir uns nach dieser Stufe bereits auf der Thalsohle, so beginnen wir jetzt unter das Niveau des Meeresspiegels herabzukommen. Hatte der Leser gelernt auf Alles zu resigniren, so hatte er doch gewiß nicht den leisesten Zweifel gehegt, daß das in dem Buch Gegebene durchweg auf selbständiger, unabhängiger Arbeit beruhe, daß das Gute und Richtige, ebenso wie die Irrthümer, ausschließliches Eigenthum des Verf. sei. Wir sind nun einmal dazu verurtheilt, dem Leser alle wohlwollenden Vorurtheile zu zerstören, und können ihm selbst dies nicht lassen. Den Beweis, daß wir es nicht dürfen, nehmen wir aus dem 100 Seiten langen, tödtlich langweiligen Gerede über die Entwickelung der griechischen Literatur. Wozu soll denn dies auf wissenschaftlichem Standpunkt dienen? Selbst Conservatoriumsschülern ohne klassische Bildung sind Handbücher genug zugänglich, aus denen sie einen Ueberblick über die Entwickelung der griechischen Poesie bekommen können, und da denn doch sehr viel besser, als aus Büchern wie die von Forkel, Weizmann, Ambros, die Geschichten der Musik sein wollen. Doch genug hiervon; wir wollen jetzt nur den Mangel an selbständiger Arbeit nachweisen. Die Erzählung nämlich, welche nach des Verf. Meinung die Geschichte der griechischen Musik darstellen soll, ist Ottfried Müller's Geschichte der Literatur entlehnt, der größere, jedenfalls der bedeutendste Theil der Abhandlung über die Theorie den verschiedenen Schriften Friedrich Bellermann's. Verf. nennt diese Quellen bereits in der Vorrede und läßt es am Citiren der Bücher durchaus nicht fehlen, allein der Leser würde ganz im Irrthum sein, wenn er glaubte, nur die Stellen, wo das geschieht, seien jenen entnommen und nicht auch eine Menge anderer, so wie gelehrter Citate, wo weder Müller noch Bellermann genannt ist. Daß wir hier den Nachweis von A bis Z liefern, wird Niemand verlangen. Was O. Müller betrifft, so versteht sich von selbst, daß Verf. wie er denn doch einen andern Zweck, wenn auch einen illusorischen, verfolgte, nicht in derselben Reihenfolge die Daten und Bemerkungen auszieht, allein wir werden an einigen Stellen zeigen, daß das vom Verf. Gegebene auch bei Müller mit mehr oder weniger ähnlichen Worten gesagt ist. Wir greifen ein Stück heraus und beginnen S. 243. Was über die Elegie gesagt ist, vergleiche man mit Müller, I, 185 ff; für Anmerkung 3 wird dieser citirt, die folgenden 3 auf S. 244 finden sich ebenfalls bei Müller. Der Kern der Bemerkungen über den Dithyrambos S. 245 nebst dem Citat Anmerkung 3 bei Müller I, 368; das Folgende über die ältesten Dionysoslieder nebst Anmerkung 4 bei M. 347. Der Herleitung der Tragödie aus den Dionysosgesängen geschieht bei M. vielfach Erwähnung z. B. 368. Die Sängerfamilien siehe bei M. 267 Anmerkung; das Folgende ist ebenfalls nach M. 267 dargestellt. Für Seite 249 ist zu vergleichen M. 341, 275—77, ebendaselbst die Citate Anmerkung 2 und 4. Die Fortsetzung der Erzählung von Terpander auf S. 250 siehe bei M. 268—69, der Ausruf Terpanders über Sparta bei Verf. 251 ist zu lesen bei M. 349. Von Terpanders Schüler Kepion spricht Verf. S. 252, M. 276—77., das folgende bei M. 280—81, 289 Anmerkung, 284; Verf. citirt dafür nur 282. Das S. 253 von den Tönen und Melodien des Olympos Gesagte u. s. f. auch Anmerkung 1, die sich Verf. auf wissenschaftlichem Standpunkt ganz sparen konnte, siehe ebenfalls bei Müller 282 ff. Zu 254 über Thaletas vergleiche M. 285. 86. Wir greifen eine andere Partie heraus, die über Pindar, S. 275, wozu zu vergleichen ist M. 391—94, nur 94 citirt Verf. selbst, da er einen Satz wörtlich anführt. Die gleich darauf folgende Aufzählung der verschiedenen Dich-

tungen Pindars in etwas anderer Ordnung (3. 2. 1. 6. 5. 4. 7. 8. 9.) bei M. 397—98. Zu der Erzählung von Pindar dem Musiker und seiner Nebenbuhlerin Myrtis S. 277 siehe M. 392, das Folgende M. 399 und fast wörtlich ebendaselbst Anmerkung 4; darauf Pindars Beziehungen zu Herrschern u. s. w. bei M. 394—95. Wer hier noch an zufällige oder nur auf Gemeinsamkeit der Quellen beruhende Uebereinstimmung glaubt, dessen Glaube versetzt gewiß nächstens Berge; wir sind nicht im Stande so zu glauben, zumal wenn wir das Kapitel über die Theorie der griechischen Musik betrachten, wofür wir den Leser nicht abermals mit Zahlen traktiren wollen. Natürlich ist hier nicht der Ort, die Arbeiten dieser Gelehrten zu recensiren; wir können nur von der Art, wie Verf. die Excerpte gemacht hat, zweierlei bemerken: 1. daß Verf. mitunter an recht unpassender Stelle nicht mehr gibt oder mehr geben will als die Quelle, z. B. S. 253 und 249, dagegen 246, verglichen mit den oben angeführten Parallelstellen in O. Müller. Wo sich Müller behutsam, unsicher, vorsichtig ausdrückt, da geht Verf. kühn ins Zeug, z. B. S. 249 vergleiche mit M. 275—77, bei welcher Sache es uns nur wundert, daß Verf. nicht, vielleicht in Lukian's Göttergesprächen Hephästos und Hermes, für diese allerliebste Sammlung Terpander's einen geeigneten Titel entdeckt hat, etwa wie „Blumenlese oder Aeolsharfe der Nomospoesie." Wo die Quelle sich irrt, da irrt sich Herr A. mit, z. B. in Bezug auf Terpander's Notenschrift an derselben Stelle, und bisweilen ist die Quelle ganz mißverstanden, wie z. B. S. 292 vergleiche M. II, 47. Weiß aber Herr A. auch, daß diese ganze Art eines wissenschaftlichen Standpunktes sehr unwürdig ist? weiß er auch, daß so leichtfertiges Geschwätz wie jenes über Terpander's Sammlung wenig Respekt vor der ernsten Geschichte verräth? Das zweite, was wir zu bemerken haben, ist von der Art, daß man sogar auf den Verdacht kommen könnte, Verf. habe seine Leser absichtlich zu dem Glauben verführen wollen, als sei nur das aus Müller und Bellermann genommen, wozu er diese selbst als Quellen citirt. Wir begreifen nicht, was das bedeuten soll, daß Verf. z. B. S. 249 erst eine ganze Reihe Daten, wenn auch übertrieben, aus M. entnimmt und dann S. 250 die eigenen Worte desselben anführt, als ob das Vorhergehende und Folgende nicht auch aus M. wäre. (Das Gegenstück siehe S. 356, wo mit einem Male in der Note 2 Bellermann citirt wird, während alles von S. 354 an genau nach B. mitgetheilt wird). Mag Verf. die Absicht gehabt haben oder nicht, jedenfalls wird dadurch der, welcher nicht zufällig auf den Gedanken kommt, jene Quellen doch einmal weiter zu lesen und zu vergleichen, getäuscht und hält das, wofür die Gewährsleute nicht genannt sind, für des Verf. eigene Gelehrsamkeit.

Wir sind am Ende und fügen nur noch einige Worte über die Form hinzu. Der größte Fehler, an dem die Darstellung leidet, ist die grenzenlose Confusion. Ein und derselbe Gegenstand wird oft an 2 bis 3 verschiedenen Orten besprochen, während ganz Verschiedenes in einem Athemzuge, oft innerhalb desselben Satzes vorgetragen wird. Die Ausdrucksweise ist monoton; Verf. beutet das Recht der Wissenschaft, langweilig sein zu dürfen, gründlich aus. Im Einzelnen gebraucht er oft Ausdrücke und Wendungen, die in die ernste Geschichte durchaus nicht gehören, die schon unangenehm berühren, wenn man sie bei humoristischen Journalisten liest. Ueber die Breite der Darstellung, die natürlich vom Inhalt auf die Form zugleich übergehen muß, ist oben schon die Rede gewesen.

Fassen wir das Endurtheil, so müssen wir die Worte, die Verf. in der Vorrede sagt, es könne nach Arbeiten, wie die von Jahn, Bellermann u. s. w. eine Kühnheit scheinen, mit einer Geschichte der Musik hervorzutreten, als ganz aus unsrem Sinne gesprochen bezeichnen, nur sagen wir: Mit einer solchen Geschichte der Musik nach jenen Arbeiten hervorzutreten, ist eine Kühnheit. Herr A. erwähnt einmal halb spöttelnd „unsrer musikalisch gewordenen Philologie." Nun ja, wenn die Philologie Dinge behandeln will, die in der Mitte zwischen Musik und Philologie liegen, so wird sie musikalisch; fürwahr, die Musik muß erst, wenn sie ebenfalls solche Dinge behandeln will, etwas philologischer werden, dann werden wir vor Büchern, wie der 1. Band von Herrn Ambros' Geschichte der Musik, geschützt sein. Wir gestehen gern, auf das Buch mehr Mühe und Zeit verwandt zu haben, als es an sich werth ist, und wundert sich der Leser, weshalb wir es denn so eingehend recensirt, so ist der Grund dieser, weil bei dem großen Mangel und dem großen Bedürfniß des Publikums nach einer ordentlichen Geschichte der Musik ein neues Buch auf diesem Gebiete leicht Aufsehen erregt und leicht zu der Hoffnung und dem Glauben verführt, das Bedürfniß sei nun gestillt. Nein, liebes Publikum, du hast immer noch Nichts in der Hand, was deinen Durst nach einer wirklich wissenschaftlich und künstlerisch tief gefaßten Darstellung der Entwickelung der gesammten Musik stillen könnte. In deinem Interesse wünschen wir zum Schluß, daß, wenn Herr A. gewillt ist, bei Abfassung des 2. und 3. Bandes denselben Weg einzuschlagen, wie bei dem ersten, er zu deinem Besten lieber von dem ganzen Unternehmen abstehen möge.

---

## Recensionen.

### Katholische Kirchenmusik.

Moritz Beosig, Capellmeistee an der Cathedeale zu Breslau: Dritte (kurze) Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Conteabaß, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel (2 Fagotte, Teompeten und Pauken ad lib.). Op. 29. Breslau, Leuckaet.

— — Vieete Messe (in F) für 4 Singstimmen, Steeichquaetett, 2 Clacinetten, 2 Hörner (2 Ventiltrompeten und Pauken ad lib.). Op. 31. Deeselbe Verlag.

8. B. Die Ansichten über Kirchenmusik lassen sich in drei Hauptgruppen abtheilen, welche gewissermaßen einer Rechten, einer Linken und einem Centrum entsprechen. Die Vertreter der einen Gruppe betonen am entschiedensten die kiechlichen Foederungen, die der zweiten die musikalischen, die der dritten wollen, daß die Kirchenmusik — wie schon die Zusammensetzung des Namens andeutet — beiden Seiten gerecht werde. Die Ersteeen, welche von der eigentlichen Kunst in der Kirche nichts wissen wollen, weil die Musik hier bloß dem Cultus zu dienen habe, stehen eigentlich ohne es zu wollen mit den modernen Peogeammmusikern auf einem und demselben Boden. Der Zweck beider ist zwar ein sehr veeschiedener, aber beide glauben mit der Musik als einem bloßen Mittel machen zu dürfen, was sie wollen. Die äußerste Düeftigkeit der musikalischen Erfindung und Ausführung macht ihnen keine Skrupel, wenn nur der Schein eines über die Musik hinausgehenden Ausdrucks erreicht oder jede selbstständige Wirkung vermieden ist.

Die Zweiten wollen bei der Kiechenmusik von der Kirche nicht viel wissen; sie und ihre gerechtesten Anforderungen sind ihnen gleichgiltig.

Was uns betrifft, so glauben wie, daß eine Musik, die als Kunstwerk keinen Weeth hat, auch in der Kirche keine Wirkung machen kann. Ist dennoch eine Wirkung vorhanden, so ist's nicht die Musik, die wirkt, sondern der Ort, die Stimmung der Hörer, der Ritus odee alles dies zusammen, — sie selbst hat höchstens das bescheidene Verdienst diese Wirkung nicht zu stören. Wird eine solche Art musikalischee Gestaltung von der Kirche gebilligt, nun gut, dann ist die Kirchenmusik Sache der Kirche allein, und die dahin gehörigen Werke gehen die Kunst und uns nichts weiter an, so wenig wir die Musik irgendwo berücksichtigen, wenn sie, um andern Zwecken zu dienen, sich aller Bedingungen der Kunst als solcher begiebt.

Eben so wenig vermögen wir freilich eine Kirchenmusik zu vertreten, die rücksichtslos gegen den Ort und gegen den Inhalt des Textes vorgeht, *nur* Musik, ja sogar schöne oder sonst gehaltvolle, sein will und daher in einem innern Widerspruch zu dem Ernst und der Heiligkeit steht, deren Ausdruck sie sein soll. Das Musikanten- und Dilettantenthum, welches sich an solcher ergötzt, kann für uns nicht maßgebend sein, ein hundertjähriger Usus und „Majoritäten" entscheiden nicht, wo es sich um Grundsätze handelt.

Ist es denn nöthig Theorien erst zu construiren, liegen denn nicht die Meisterwerke kirchlicher Tonkunst vor uns aufgeschlagen da? Wohl! Sie belehren den, der belehrt sein will, in welcher Weise das künstlerisch Werthvolle mit dem Kirchlichen in Einklang gebracht werden kann. Nur ist die Schwierigkeit, daß die Verbindung einerseits Sache des Genies ist, dessen Produciren — ein geheimnißvoller Voegang — sich in seinem tiefsten Grunde der analysirenden Forschung entzieht. Andrerseits aber bleibt immer wieder von Neuem Gegenstand der Frage und des Streites, in wie fern die fortgeschrittene Toakunst die aus dem Vorhergegangenen abstrahirten Regeln des Kirchenstyls etwa modificiren muß oder gar mit der gestellten Aufgabe unvereinbar geworden ist. Diese Fragen und Zweifel können *praktisch* abermals, wie schon so oft, nur durch ein hierauf besonders angelegtes *Genie* gelöst werden. Die Aufgabe der Kritik kann nur sein, die Erscheinungen zu prüfen und sich Rechenschaft zu geben, ob ein derartiges Genie etwa irgendwo auftaucht oder ob nicht hin und wieder blos der *Schein* eines solchen vorhanden ist.

Betrachtet man von den neueren Messen jene, welche sichtlich mehr der Kirche als der Kunst gerecht werden wollen, so findet man wohl klösterliche Formen, asketische Entsagung und Selbstbeschränkung, aber den großen und herrlichen, den *reichen* Geist, der sich in den älteren Kirchenwerken ausspricht, vermißt man schmerzlich, die musikalische *Armuth* tritt in fadenscheinigem Gewande, mehr Mitleid erregend als erhebend, vor uns. Statt der sich frei ergehenden, daher naturgemäßen, wenn auch durch äußere Bedingungen in ein bestimmtes Bett geleiteten Ausdrucksformen, begegnen uns nur Nachahmungen älterer Formen, sei es die Fuge der Mozart'schen Zeit, oder die canonische Polyphonie der alten Italiener, oder eine künstliche Copie der aus ihrer *Melodik* hervorgehenden Harmonie und Tonarten. In alle dem kann sich der erwartete Messias nicht ankündigen, denn ein solcher wird durchaus auf eigenen Füßen gehn und seiner Zeit eher voraus sein als hinter ihr.

In anderen Messen, die diesen entgegengesetzt sind, herrscht entweder das Liedmäßige bis zum Bänkelsängerthum, oder in der Verwendung der musikalischen Mittel (der Instrumentation, des Periodenbaues u. s. w.) herrscht ein Luxus, der dem geläuterten Wesen des Religiösen widerspricht; manchmal wird dieser Luxus zu theatralischen Coups benützt, als gälte es den Applaus der 4. und 5. Gallerie zu gewinnen. Auch hier können wir geniale Begabung für Kirchencomposition nicht entdecken: es sind lauter falsche Propheten in Schafskleidern.

„Geniale Begabung" würden wir nur dort zu entdecken vermögen, wo in der schlichtesten *gegenwärtigen* Ausdrucksweise sich dieselbe *Weihe*, dieselbe *Tiefe*, derselbe *Reichthum* der Kunst und des Gemüths offenbarte wie bei den Alten; wo in der keuschesten Haltung des Ganzen doch zugleich eine tiefsinnige Charakteristik der Gedanken des Textes (beileibe aber keine *dramatische!*) waltete; wo die Musik, weit entfernt in caleidoscopartiger Buntheit z. B. die längeren Texte des Gloria und Credo abzuwickeln, jeden Absatz vielmehr so weit entwickelt hätte, um die Fülle des Textinhaltes wiederzugeben ohne die Einheitlichkeit aufzuheben; wo endlich die Forderung der Tonkunst, ein Ganzes *aus Keimen* zu entwickeln, erfüllt und dieses zu jener Fülle der, obgleich keuschen, sinnlichen Erscheinung emporwüchse, durch welche eine musikalisch-künstlerische Wirkung bedingt wird.

Die obige Auseinandersetzung vorausgeschickt, brauchen wir die vorliegenden neuen Messen von *Brosig* nur, so gut es gehen will, zu beschreiben, und das Urtheil wird sich dem Leser fast von selbst ergeben.

Ein Umstand fiel uns bei der Vergleichung derselben sogleich auf. Die dritte Messe nennt sich eine „kurze"; die andere nicht, ist aber ungefähr von derselben Dauer und Anlage. Jede enthält in der uns vorliegenden „Direktions- und Orgelstimme" 15 Seiten zu vier Systemen. Nun ist es mit der „Kürze" bei unsrer gegenwärtigen Kunst gegenüber einem Texte wie das Gloria und Credo einer Messe eine eigene Sache. Anders wie im Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus enthalten jene beiden Meßtheile eine Masse textlichen Stoffes, der mit den heutigen Mitteln der Tonkunst kaum „kurz abgemacht" werden kann. Denn einmal sind wir gewohnt und verlangen auch hier die innigste Durchdringung von Wort und Ton, dann musikalische Form und consequente Durchführung der Hauptgedanken, — ferner aber ist caleidoskopartige Buntheit, wie oben erwähnt, dem kirchlichen Ernst entgegen. Wir sehen keinen andern Ausweg diesen positiven und negativen Forderungen gerecht zu werden, als entweder die Anwendung eines dem allgemeinen Charakter des Stücks entsprechenden *Grundmotivs* (wie bei den alten Italienern der „Choral" zu Grunde lag, oder in der Mozart'schen sogenannten Credo-Messe das Credo-Motiv); oder eine solche Ausdehnung, daß die einzelnen Textabsätze für sich zu vollkommen ausgeprägter künstlerischen Gestalt gelangen. Dies kann geschehen, ohne gerade die Länge anzunehmen wie in der H-moll-Messe von Bach oder in der Missa solemnis von Beethoven.

Sofern also jene Knappheit der Ausdehnung bei gleichzeitigem Mangel an Grundmotiven, die das Ganze innerlich zusammenhalten, etwa Grundsatz des Componisten wäre, nicht eine Zufälligkeit, die gerade nur in seiner dritten und vierten Messe vorkommt (die erste und zweite kennen wir nicht), so läge darin die Verletzung eines für die heutige Kunst wesentlichen Grundgesetzes. In beiden Messen sind diese Sätze rein „durchcomponirt", Wiederholungen des Textes kommen nur bei einzelnen Worten und höchstens einfach vor. Das mag wohl Jenen gut scheinen, welche gegen Wiederholungen principiell eingenommen sind, allein eine Messe ist kein „dramatisches" Kunstwerk, wo etwa die „Handlung" fortdrängt, und dann ist die musikalische Durchdringung eines in seinem Inhalte wechselvollen Textes eben nicht anders zu erreichen als durch wiederholte Aussprache, woran ja auch im Kyrie und den andern Sätzen Niemand und auch Herr Brosig nicht Anstoß nimmt.

Wir wollen jedoch, um gerecht zu sein, anerkennen, daß der Componist dieses, wir wissen nicht, ob durch eigene Ueberzeugung oder von außen aufgedrängte Hinderniß freier künstlerischer Entfaltung mit Geschick und *möglichst geringem* Schaden wenn auch nicht besiegt, doch umgangen hat. Mit ungezwungener Leichtigkeit schließt sich die Musik durch nicht allzu auffallenden Wechsel von Dur und Moll, forte und piano, Modulationen und Klangwirkungen dem Textinhalte an, ihn wenigstens andeutend. Das kann freilich ebenso als Tadel wie als Lob genommen werden, denn nur der *erschöpfende* Ausdruck wirkt vollkommen. Mit dem bloßen „Anregen" kann weder der Kirche noch der Kunst gedient sein, sie fordern beide *Vertiefung* in ihre Mysterien.

Das Kyrie steht in beiden Messen in Molltonarten (dritte Messe: C-moll, vierte: F-moll), das Christe ist beidemal als Mittelsatz in der Parallel-Dur-Tonart behandelt und Solostimmen übertragen. Wer unbefangen im Auge behält, was die moderne Tonkunst für die *Kirche* zu leisten vermag, der wird zugestehen müssen, daß der Componist hier eine Tonwelt eröffnet, die man zwar nicht tief innerlich und im guten Sinn genial nennen könnte, doch eine solche, die nicht weihelos und nicht ohne Spuren echt religiöser Empfindung ist.

Daß sich der Componist in den schon besprochenen Gloria- und Credo-Sätzen alles und jedes fugirten Wesens gänzlich enthalten hat, können wir nicht gutheißen. Die Fuge ist und bleibt nun einmal der Gipfelpunkt musikalischer Begeisterung. Der mo-

derne Titane Beethoven hat sich ihrer so wenig enthalten, als sein Nachahmer Liszt, und Schumann hat sich nicht gescheut in seiner doch ganz modernen Cantate „Paradies und Peri" und in seinen Clavier- und Kammermusikstücken sich dieser herrlichen Form vielfach zu bedienen. Die gänzliche Abwesenheit derselben in Brosig's Messen macht den Eindruck nüchterner Dürftigkeit. — Musikalische Form hat der Componist in diesen beiden Sätzen dadurch erreicht, daß er im Gloria das Quoniam mit der Reprise des Themas betont, im Credo ebenso das Et in spiritum.

Den beiden Sanctus können wir am wenigsten das zusprechen, was ihnen doch zukommen sollte: Weihe. Um sich ja in kein Motiv einzulassen, welches eine weitere Fortführung verlangt (das Sanctus „soll" kurz sein), hat er sich mit dürftigen canonischen Eintritten ganz kurzer Motive begnügt und nicht mehr als einmal 7 und das andere Mal 11 Takte gesetzt, worauf das Pleni sich anschließt. In der „kurzen" Messe findet sich kein Osanna.

In den Benedictus-Sätzen ist einstimmiger Sologesang vorwaltend, wechselnd mit Tutti. Was die Art des Sologesangs in diesen Messen betrifft, so fügen wir hier die Bemerkung ein, daß derselbe durchaus keusch behandelt ist, nirgend einer Gesangsvirtuosität verfällt oder zu einer sentimentalen Auffassung direkt Veranlassung giebt. Viele Dilettanten werden freilich das Kunststück vollbringen, auch solchen Gesang an den Haaren in das moderne Wesen herüberzuziehen. Den beiden Benedictus fehlt sonderbarer Weise das Osanna.

Das Agnus Dei behandelt Brosig beidemale in Molltonarten, worauf das Dona sich in Dur auflöst. Mit besonderer Vorliebe ist hier übrigens der Unisonogesang angewendet, um der Sache eindringlichen Ausdruck zu geben. Das Dona in der 4. Messe läßt sich von etwas Trivialität kaum freisprechen, doch verschwindet dieser Fall unter dem Ganzen als eine Einzelnheit.

Der Totaleindruck beider Messen ist mit Ausnahme des Gloria und Credo ein insofern günstiger, als hier erstens wirkliche und zwar aufrichtige, der Zeit entsprechende Musik vorliegt, als zweitens der Styl keusch, aber empfunden ist, als drittens von der Instrumentation, soweit wir sie aus der vorliegenden Stimme beurtheilen können, sparsamer und den Ort berücksichtigender Gebrauch gemacht ist. Als moderne Messen scheinen sie uns daher durchaus achtungswerth. Mehr können wir zum Lobe freilich nicht sagen; es ist noch viel mehr von einer Kirchenmusik zu verlangen, die ihres Namens vollkommen würdig sein soll. Namentlich im Vergleich mit den älteren Meisterwerken wird man diesen Messen, um den Ausdruck eines unserer Mitarbeiter zu gebrauchen, nachsagen müssen, sie gehören zu den mehr „frommen als genialen," aber wir fügen bei, jedenfalls mehr zu den musikalischen als zu den blos frommen.

W. H. Veit. Offertorium (Clamavi in toto corde meo) für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orchester (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Baß, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Hörner, Orgel, dann ad. lib. zwei Trompeten und Pauken). 42. Werk. Breslau, Leuckart.

— — Graduale (Exaudi Domine justitiam meam) für Sopransolo, Chor und Orchester (zwei Violinen, Bratsche, Violoncell, Baß, Flöte, zwei Clarinetten, zwei Hörner und Orgel). 43. Werk. Derselbe Verlag.

Einen bedeutenden Schritt näher an dem was man hübsche Musik nennt und weiter von dem was kirchlich ist als die Brosig'schen Messen stehen obige Veit'sche Kirchencompositionen. Wir wissen wohl, daß man bei Gradualien und Offertorien als „Einlagen" keine so strengen Anforderungen zu stellen pflegt, was Kirchlichkeit des Styls betrifft, als an die unmittelbare Meßmusik; allein Kirchenmusik sind sie eben so gut, ihr Gegenstand ist eben so gut Gott, und was der Gebrauch geheiligt hat, braucht nicht von der Kritik deßhalb anerkannt zu werden. Ein Unterschied des Styls zwischen Kirchen- und weltlicher Musik muß doch immer bestehen, sonst haben die heutigen Italiener vollkommen recht, die Polka und den Marsch mit kirchlichem Text in den Gottesdienst einzuschwärzen. Der gefällige Rhythmus und die süße, sinnlich einschmeichelnde Melodie kann doch den Kirchenstyl nicht begründen. Ist nun Polyphonie und Contrapunkt, die der modernen Musik gar nicht so absolut entfernt liegen als man zu glauben geneigt ist (Mendelssohn, Schumann u. A. können als Beweis dafür angesehen werden), schon in den Brosig'schen Messen ein untergeordnetes Moment, so noch viel mehr hier, wo sie gänzlich durch moderne Harmonie und modernen Periodenbau verdrängt sind. So auch ist der sich selbst genügende vier- oder mehrstimmige Chorgesang, der doch noch vorwaltet und von den Instrumenten mehr gestützt als umspielt wird, hier so ziemlich der Instrumentalwirkung gleichgestellt, und die Behandlung der Singstimmen entbehrt gänzlich jener imitatorischen Behandlung, die eben die Polyphonie bedingt, und wodurch die Gleichberechtigung Aller herbeigeführt, somit aber auch das Alleinherrschen der Oberstimme vermieden wird. Ohne in seinen Motiven je gemein zu werden reiht sich der Componist dadurch doch mehr den absoluten Musikern an, die wie oben bemerkt sich über alle Bedenken hinwegsetzen, welche vom kirchlichen Standpunkt erhoben werden können. Gehörten wir diesen „absoluten Musikern" an, so müßten wir Veit höchlichst loben; da wir das nicht thun, so ergibt sich auch hier unsere Stellung, als der Mittelpartei angehörend, welcher übrigens Manche, wenn sie aufrichtig sind, sich anschließen müssen, geberden sie sich auch manchmal als ständen sie auf der Seite der äußersten Parteien.

## Die Urgestalt von Mozart's Ouverture zu „Figaro's Hochzeit."

Es ist vorlängst in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erwähnt worden, die damals wieder aufgefundene Original-Partitur der Figaro-Ouverture führe zu der Ansicht, daß Mozart derselben ursprünglich die Gestalt der Ouverture zur Entführung aus dem Serail gegeben habe; da nämlich, wo jetzt, am Schluß des ersten Theils, der kurze Rückgang aus der Dominante in den Grundton sich finde, sei ursprünglich ein Haltpunkt auf A 7 gewesen (wovon sich noch die Spuren vorfinden sollen), der zu einem in D-moll stehenden Stück langsamen Charakters übergeführt habe, um ohne Zweifel dann wieder in den Anfang der Ouverture zurückzukehren. — Dies sei alles noch jetzt als erst später corrigirte ursprüngliche Schreibart erkennbar, ja man könne aus den Radirungen in den verschiedenen Stimmen auf die Tonart D-moll schließen; — aus diesem Umstand erkläre sich die jetzige Gestalt der Ouvertüre, indem nun, nachdem Mozart das eingeschobene Stück wieder beseitigt, doch aber nicht zum Ersatz desselben mit der fast gewöhnlichen thematischen Durchführung den zweiten Theil eingeführt habe, alsbald der Rückgang in die Grundtonart vermittelst einer kurzen obgleich aus dem Thema entnommenen Figur geschehe und das ganze Stück nach Wiederholung des ersten Theils auf der Tonika mit einem kurzen Anhang abschließe.

Bei dem Interesse, das diese Nachricht erwecken muß (ebenso in Betreff des Werkes, wie um des Meisters willen, der uns so selten Gelegenheit bietet einen Blick in die geheime Werkstätte seines Schaffens zu thun, dessen Erzeugnisse vielmehr uns wie aus einem Guß, ohne Reflexion, ohne Zweifel und Nachbesserungen kampfgerüstet wie Pallas Athene aus Jupiters Haupt entsprungen scheinen) mag es erlaubt sein, darauf hinzuweisen, daß es nicht unmöglich scheint, die ursprüngliche Gestalt dieser Ouverture wieder herzustellen. In der Nissen'schen Lebensbeschreibung Mozart's ist nämlich unter dem „Verzeichniß der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe" B, Fragmente für die Violine (S. 15 des Anhangs)

als Nr. 2 angeführt: ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper mit Violine, Viol., Ob., Corno, Clarin., Tymp., Fagott und Basso aus $D^b$, 61 Takte enthaltend und ganz vollendet. Es fehlt also nur das diesem Vorhergehende. (Auch Jahn führt diesen Nachlaß an, darunter auch dieses Stück.)

Es fragt sich nun, ob es nicht der Mühe werth wäre nachzuforschen, ob nicht das aus der Original-Partitur entfernte Stück gerade das eben bezeichnete sei, oder besser: es zum Behuf allseitiger Einsichtnahme zu veröffentlichen. Was ist natürlicher als anzunehmen, daß Mozart bei dem ersten Plan seines Werks dasselbe bis zum Ende des langsamen Satzes niedergeschrieben, dann aber bei der beschlossenen Veränderung den langsamen Satz wieder entfernt, diesen aber unter seinen Papieren aufbewahrt habe (vielleicht zu irgend welchem andern Zweck), wo er sich jetzt bei seinem übrigen Nachlaß befinden mag, während die letzte Redaktion der Ouverture, die wohl allen je stattgehabten Aufführungen zu Grunde liegt, in fremde Hände übergegangen ist.

Wenn es demnach zur Feststellung des ursprünglichen Planes Mozart's hinreichen würde, sich nach Salzburg zu wenden, wo (nach Verfügung des letztverstorbenen Sohnes Mozart's) die hinterlassenen Papiere verwahrt werden, so darf man doch nicht etwa glauben, damit ein in Concerten verwerthbares Stück gewonnen zu haben; die Sache wäre mehr theoretisch als praktisch wichtig, mehr für den ins Einzelne gehenden Geschichtsforscher, als für das größere Publikum selbst der Musiker; namentlich zu einer Aufführung der Urgestalt (etwa in historischen Concerten) dürfte kaum je sich passende Gelegenheit finden. Wenn es unter den mit unserer dichterischen Literatur sich Beschäftigenden Manche gibt, die jeder noch so unbedeutenden Zeile eines Göthe, Schiller u. s. w. nachforschen, jeden Tag, jede Stunde ihres Privatlebens auszuspähen suchen, das, was diese selbst verworfen oder wenigstens für spätere Ueberarbeitung zurückgehalten haben, ans Tageslicht ziehen, mit Anmerkungen gelehrt ausstatten, zu Schlüssen auf die weniger offen da liegenden Seiten der Verfasser auspressen; — wenn das ähnlich mit dem Nachlaß Mendelssohn's, der dem nulla dies sine linea aus Ueberzeugung huldigte, nicht zu seinem Vortheile sich wiederholt hat, so mag die Musik sich Glück wünschen, wenn die größere Schwierigkeit ihrer Darstellung, sei's in Noten, sei's in der Aufführung (im Vergleich mit dem Druck oder Lesen eines Gedichts) sie in der Regel vor solcher Vandalen-Pietät bewahrt. Was man auch von Aenderungen des Meisters an seinem Werk halten mag, s e i n e Bestimmung über sein Werk muß in Ehren bleiben; und wenn er nicht zu Lebzeiten Sonderling genug gewesen ist um in Schlafrock und Nachtmütze vor das Publikum der Mit- und Nachwelt zu treten, so muß ihm auch nach seinem Tode das Recht bleiben s o ihr zu erscheinen, wie er nach seinem besten Bewußtsein von sich ihr am liebsten erscheinen mochte.

Warum aber Mozart seinem ursprünglichen Plane nicht treu geblieben sein mag, dies zu untersuchen dürfte einige fruchtbare Winke für die später vorgezogene Gestaltung an die Hand geben. Will man nämlich — möglichst nüchtern und praktisch, für Viele wohl zu wenig genial auf Seite des Meisters, zu wenig geistreich auf Seite des Beurtheilers — vielleicht annehmen, daß Mozart auf die erst gewählte Gestalt durch die geringe Ergiebigkeit seiner Themen für einen Durchführungstheil, oder durch den einer solchen gelehrten Beimischung fremden Esprit seines Textes geleitet worden sei, so bot, wenn sich der gewöhnliche zweite Theil, die Durchführung, nicht ins Ganze fügen wollte, das neue Auskunftsmittel, dem musikalischen Bedürfniß nach Festsetzung und Weiterführung der Themen durch einen ruhigen Satz zu genügen, nicht genug Vortheile. Neu war der Gedanke nicht. Ist überhaupt die Ouverture seit Mozart im Vergleich gegen die frühere Zeit in Betreff der Formen quantitativ eher ärmer als jene, was natürlich die neuere weit ersetzt durch Reichhaltigkeit und Bedeutung des Inhalts (man vergleiche z. B. Mozart's Ouverture im Style Händel's unter seinen Claviercompositionen) so hatte schon Gluck in der Iphigenie auf Tauris und sonst diese Form angewandt; Mozart selbst hatte die Ouverture zur Entführung ähnlich gestaltet, ja diesen Gedanken noch aufs geistreichste dahin gesteigert, daß er, was in dem Zwischensatz erst in C-moll sehnsüchtig klagt, in der unmittelbar an die Ouverture sich anschließenden Eröffnungs-Arie Belmontes im hellen C-dur erscheinen läßt. Von hier aus aber war, wie es scheint, wenigstens innerhalb dieser Form keine Steigerung mehr möglich; rechtfertigte sich überhaupt ein solcher Gedanke vor Allem durch geistreich treffende Ausführung, so hatte zwar Mozart Gluck darin übertreffen, nicht aber seinen eigenen Gedanken noch einmal überbieten können; ja er wäre diesmal hinter ihm zurückgeblieben, da der Text des Figaro für solch geistreiches Spiel mit den musikalischen Gedanken keine Gelegenheit bot. — Endlich aber, wenn die Entführungs-Ouverture in treffendster Weise die zwei Gegensätze der Oper, den mongolischen Boden der Handlung und die edle Liebesgluth der beiden kaukasischen Paare einander gegenüber stellt, was bot denn Figaro Aehnliches? War die leichtfertige Verliebtheit des Grafen, die liebende Verschmitztheit Figaro's, oder gar die „ansäuerliche" Männersucht Marzellinens einer ähnlichen tiefen Auffassung fähig? oder sollte in der liebenswürdigen verlassenen Gräfin eine Nebenperson in den Vordergrund gezerrt werden? Kurz, man mag sich die Sache betrachten wie man will, wir haben hier ein Beispiel, wie das Genie oder, (darf man angesichts des geschichtlich konstatirten sehr klaren Bewußtseins des Meisters über sein Thun wohl besser sagen) das künstlerische Gefühl Mozarts ihn davor bewahrt hat, eine gegebene nur von dem Herkommen dargebotene Form anzuwenden, wo sie nicht zutreffenden Sinn enthielt, und ihn von selbst, wenn auch diesmal nicht ohne ein gewisses vorläufiges Straucheln, auf die einzig seiner Idee entsprechende Kunstform geführt hat, zur hohen Befriedigung aller Derer, die es verstehen, daß man ohne Kunst e i n s i c h t auch nicht Genie ist. — Und so ist gerade ein gewisser Mangel, die geringe Fruchtbarkeit und musikalische Verwerthbarkeit der Hauptthemen und das damit gegebene Fehlen einer eigentlichen Vertiefung und Durchdringung derselben, sowie die theilweise Vorausnahme einer Art von Durchführung im ersten Theil zu einem Vorzug geworden, Führer zur Entdeckung einer Form, die bisher einzig dastehend gerade nur dies eine Mal, diesmal aber vollkommen, die rechte mit dem Gedanken des Gedichts selbst zusammenfallende gewesen ist.

Und von dieser Seite betrachtet, kann der Gewinn solcher Nachforschung nicht hoch genug angeschlagen werden. Wir sehen vor uns das Weben des Genius, der — um einmal eine von gewissen Musikästhetikern in Schwung gebrachte und so viel mißbrauchte Redensart anzuwenden, und zwar anzuwenden bei einem Meister, den sie im „Zerbrechen der Form," das man ja gern als Kriterium der Meisterschaft aufstellen möchte, weit hinter Beethoven zurückstellen, — des Genius, der die Form zerbricht, nachdem sie des Meisters Absicht nicht hat erfüllen können; wir sehen aus seinen leichtgestaltenden Händen fast wie zufällig etwas Neues hervorgehen, zweifellos selbst lebensfähig und zugleich die augenfälligste Veranschaulichung des innersten Lebenskerns des dichterischen Kunstwerks, mit dem es sich zu unlöslichem Bande verknüpft hat, ein echtes Gegenbild des Beaumarchais'schen Gedichtes, mit seinem von einer pikanten Scene zur andern gaukelnden Schmetterlingsleben, seinem immer geistreichen, immer amüsanten und immer herzlosen Champagnertreiben, seinem rastlosen Vorwärtsleben der Handlung, die kaum ein oder das andere Mal einem schönen echt weiblichen Herzen Zeit gönnt, den Vollklang inneren Lebens auszuströmen, wo jede Person ihr Spiel mit der anderen hat, keine sich voll hingibt, keine eine Ahnung hat von der äußerlich in die Handlung selbst hinaus gelegten Läuterung und Fortentwicklung der Charaktere: — der vollste Gegensatz zur „Zauberflöte", deren Ouverture eben wieder mit der zu „Figaro" im geradesten Gegensatz steht. Wäre diese Figaro-Ouverture vielleicht ebenso im Drang des Augenblicks geschrieben, wie die zu Don Juan, von deren Entstehung die musikgelehrten Literaten uns so viel Unsinniges erzählt haben,

weil sie Niederschreiben und Schaffen für gleichbedeutend nahmen, so wäre gewiß auch hier die Deutung nicht ausgeblieben, daß „die Zeit, — oder vielleicht das Papier (!) — nicht gereicht habe, eine Durchführung anzubringen.“ Da dies nicht der Fall ist, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß Mozart mit sicher treffendem Bewußtsein ein Kunstwerk geschaffen hat, das in Form und Inhalt der getreue Spiegel der Zeit ist, deren Gedanken eben Beaumarchais im Figaro den klarsten Ausdruck verliehen hat, der Zeit des ersten, oft selbst noch frivolen, aber geistreichen und thatkräftigen Aufschwungs aus den Leerheiten der Zopfzeit, einer Entwicklung des europäischen Geistes, an der Mozart selbst Theil genommen, ohne, wie der Dichter, in ihr hängen geblieben zu sein.

---

## Ueber Dilettantenvereine.

DL. In der Vaterstadt des Verfassers dieser Zeilen bestehen vier größere Musikgesellschaften, abgesehen von zahlreichen Männergesangvereinen. Zwei von jenen Gesellschaften pflegen vorzugsweise die Instrumentalmusik, zwei andere den Gesang. Alle vier stehen unter Leitung tüchtiger Musiker. Unter den Instrumentalvereinen ist einer, der sich vorzugsweise aus Musikern vom Fach zusammensetzt, welchen sich die hervorragendsten Dilettanten zugesellen; während der andere mehr aus der großen Masse der Dilettantenwelt und angehenden Musikern gebildet ist. Die Gesangvereine bestehen natürlich fast nur aus Gesangsliebhabern, und die Sänger vom Fache werden nur als Solisten zu den Concerten hinzugezogen. Zwischen den beiden Instrumentalvereinen besteht nun, in Folge lokaler Umstände, das eigenthümliche Verhältniß, daß die Concerte des Musikvereines, wenn man sich mit billigen Plätzen begnügt, nicht mehr kosten, als die des Dilettantenvereines, während die Leistungen nach Seite der Reinheit, Präcision und des Schwunges begreiflicherweise bei den Fachleuten bedeutend hervorragen. Das Publikum empfindet dies und ist oft ungerechterweise kalt gegen die Dilettanten. Zwischen den beiden Gesangvereinen besteht ebenfalls ein eigenthümliches Verhältniß. Einer derselben hat seit einer langen Reihe von Jahren einen guten Namen in der musikalischen Welt, und schon begann er auf seinen Lorbeeren zu ruhen, d. h. mit minderer Sorgfalt zu studiren und nur selten Neugelerntes zu bringen, als ein eifriger, strebsamer Musiker den andern Verein gründete, bald eine tüchtige und willige Schaar um sich sammelte, und nun durch ausgezeichnete Aufführungen dem älteren Verein ernstlich Concurrenz machte. Und diese Concurrenz schlug, wie immer, zum Vortheil des Publikums aus, indem auch die Andern durch erneute Anstrengungen den alten Ruf zu wahren suchten. Dazu kam noch, nach wenigen Jahren, ein in beiden Vereinen fast gleichzeitig eintretender Direktionswechsel. Die neuen Direktoren brachten frischen Eifer mit, der sich für die nächste Zeit den Vereinsmitgliedern mittheilte. Allein auch dieser Sporn verliert begreiflicherweise allmälich seine Wirkung und schon werden Klagen über mangelnde Theilnahme laut. Diese Gestaltung der Dinge hat den Einsender des vorliegenden Aufsatzes bewogen, mit Beiseitesetzung des oben zuerst erwähnten Künstlervereines, dessen Verhältnisse natürlich wesentlich andere sind *), die Dilettantenvereine, ihren Zweck und ihre Einrichtung einmal näher in's Auge zu fassen. Hätte er seinen Blick dabei auf den engen Gesichtskreis der Vaterstadt beschränkt, so würden seine Worte für andere Leser nur wenig Werth haben. Indem er aber annimmt, daß ähnliche Verhältnisse auch anderswo, namentlich in großen Städten, bestehen darf er dem Ganzen eine allgemeinere, weiter gehende Form geben und diejenigen Leser, welche wissen, von welcher Stadt und von welchen Vereinen im Bisherigen die Rede war, bitten, nicht jede Einzelheit des folgenden Aufsatzes gar zu streng auf jene zu beziehen. — Nachfolgende Bemerkungen mögen zu besserem Ueberblick in drei Abtheilungen getheilt werden, indem sie sich an die drei Classen der Betheiligten wenden: 1. an die Leitenden, d. h Vorstände und Direktoren; 2. an die Ausführenden, d. h. die Vereinsmitglieder und 3. an die Genießenden oder Beurtheilenden, also an das Publikum und die Kritiker.

### I. An die Leitenden.

Wie entsteht ein Dilettanten-Musikverein? In der Regel so, daß sich Mehrere, welche Lust und Freude an musikalischer Bethätigung haben, zusammenfinden, zunächst eben nur, um miteinander zu musiciren. Nach und nach vermehrt sich die Mitgliederzahl, man studirt eifrig und findet endlich, daß man sich auch recht wohl einmal vor einem eingeladenen, später auch vor einem bezahlenden Publikum hören lassen könne. Soweit ist Alles gut. Nun aber verändert sich unvermerkt die Sachlage. Die Zahl der öffentlichen Concerte mehrt sich, man errichtet endlich Abonnementsconcerte und mit ihrem Entstehen ist die ganze Grundlage des Studiums eine andere geworden: man übt nicht mehr zur eigenen Bildung und Freude, sondern man muß alljährlich so und so viel Concerte zu Wege bringen, wohl oder übel. Es geschieht — und dies ist das Nächste, worauf ich die Leitenden aufmerksam mache — es geschieht zu wenig zur Hebung der musikalischen Kraft und Fähigkeit der Vereine. Gehen wir sogleich in's Einzelne. Ein Gesangverein sollte regelmäßig einen Theil seiner Uebungszeit auf Stimmbildung und Intonation verwenden; wir würden dann nicht so oft bei einer großen Masse Singender einen mageren Ton, nicht so viele schlechte Chor-Einsätze hören. Einen zweiten Theil seiner regelmäßigen Uebungszeit müßte der Verein auf bloßes Durchsingen der mannigfachsten Stücke verwenden, um im ruhigen Lesen und Treffen der Intervalle zu erstarken und andrerseits rascher zur Literaturkenntniß zu gelangen. Ein dritter Theil (und zwar der größere) bliebe dann immer dem Studium eines bestimmten Werkes vorbehalten. Wenn eine Vereinsprobe zwei Stunden dauert, so stelle ich mir die Vertheilung so vor: Zuerst, wenn Kraft und Aufmerksamkeit noch am frischesten sind, eine halbe Stunde Stimmübung und Intonation; darauf zehn Minuten Ruhe; dann drei Viertelstunden Studiren eines bestimmten Werkes, und endlich, nach abermaliger Ruhe von fünf Minuten, eine halbe Stunde Absingen. Man sieht, daß ich dabei auf sehr pünktlichen Beginn der Proben rechne, worüber weiter unten mehr. Für die Instrumentalvereine würde sich die Sache ähnlich gestalten. An die Stelle der Stimmübungen würden Studien über einzelne technische Schwierigkeiten des Zusammenspiels treten: das staccato, das gleichmäßige crescendo, den exacten Wiederanfang nach einem Halt u. v. A. Es ist wahr, wollte ein schon bestehender Verein nunmehr eine solche Einrichtung einführen, so würde dies befremden, es würde nicht ohne Opposition, vielleicht nicht ohne den Austritt eines und des andern Mitgliedes gehen. Immerhin! Das Langweilige, was in dem Studium der ersten halben Stunde läge, würde sehr bald nicht mehr empfunden werden bei der größeren Abwechslung, welche im Ganzen der Abend böte. Auch bin ich nicht der Meinung, daß jene Einrichtung, welche ich als die normale bezeichne, pedantisch steif festgehalten werden müßte. Es kann auch hin und wieder einen ganzen Abend an einem Werke, welches die Mitglieder vorzugsweise interessirt, studirt werden; es kann auch zuweilen einen ganzen Abend vom Blatt gesungen oder gespielt werden. Und endlich halte ich es für eine der würdigsten Aufgaben eines Vorstandes, bez. Direktors, etwas als zweckmäßig Erkanntes, das sich nicht plötzlich einführen läßt, ganz unvermerkt und nach und nach zu Stande zu bringen. —

„Dann müßte aber die Zahl der außerordentlichen Proben (Gesangproben für einzelne Stimmen, Quartettproben des Orchesters) bedeutend vermehrt werden, wenn die Concerte zu Stande

*) Während z. B. die Künstler für ihre Arbeit von einer dirigirenden Gesellschaft bezahlt werden, müssen die Dilettanten noch ihren Jahresbeitrag zahlen, um nur dem Publikum etwas vormusiciren zu dürfen.

kommen sollen.“ Ich sage, sie dürfen *nicht* vermehrt werden; im Gegentheil, *die große Zahl außerordentlicher Proben ist ein zweiter Hauptmißstand bei vielen Dilettantenvereinen.* Alles Zuviel ermüdet und spannt ab. Und wenn ich weiter unten den Mitgliedern den regelmäßigen Besuch der Proben dringend ans Herz legen will, so muß ich sie doch auch hier gegen jenes Zuviel in Schutz nehmen, indem ich behaupte, der Vorstand, resp. Direktor eines Vereines hat gar nicht das Recht, die Zeit der Leute beliebig in Anspruch zu nehmen, zu verlangen, daß man in dieser Woche am Montag, in nächster am Dinstag, einmal um 7 Uhr, ein ander Mal um 11 Uhr komme u. s. w. Die Folgen sind ja klar genug: Da diese Extra-Proben störend ins Familien- und Geschäfts-Leben eingreifen, so werden sie eben schlecht besucht; und da somit nur ein kleiner Theil der Mitglieder darin lernt, so müssen die betreffenden Nummern in der nächsten Gesammtprobe ebenso genommen werden, als ob keine Extraprobe gewesen wäre, zur großen Pein derer, welche sie wirklich besucht haben. Ja, wenn man die Schwachen zu den Specialproben nöthigen könnte! Die Erfahrung lehrt aber, daß die Besucher derselben stets die Fähigsten und Eifrigsten sind, also die, welche des speciellen Uebens am wenigsten bedürfen. Wären die außerordentlichen Proben wirklich etwas Außerordentliches, also ein, zweimal im Jahr vorkommend, so würden sie ganz anders besucht und viel nützlicher werden. — Nun wird man mir einwenden, daß auf diese Weise aber kaum ein oder zwei Concerte in einem Winter zu Stande zu bringen wären. Hierauf erwiedere ich: Dies ist genug; *die große Zahl der Concerte ist ein weiterer Uebelstand;* namentlich die Abonnements-Aufführungen sind, da sie in festgesetzter Zahl gegeben werden *müssen*, zu beschränken. Uebrigens würde, da die Kraft des Vereines allmälig wüchse, auch bald nicht mehr so viel Zeit für die einzelnen Stücke nöthig sein; durch die regelmäßigen Ableseübungen würde dem Einstudiren selbst erheblich vorgearbeitet, und manche leichtere Motette oder Cantate, manche Ouvertüre und mancher Symphoniesatz müßte dann in einer, höchstens zwei Proben fertig zu bringen sein. Was nun in einem Jahre gründlich studirt worden, müßte im folgenden unter den Leseübungen gelegentlich wiedergebracht werden; es wäre dies für die älteren Mitglieder eine willkommene Wiederholung, und nach einigen Jahren würde sich ein stehendes Repertoir bilden von solchen Stücken, die jederzeit ohne erhebliche Schwierigkeit aufgeführt werden könnten.

Hierauf wird man vielleicht sagen, daß von dem Zustandekommen eines festen Repertoirs doch nicht wohl die Rede sein könne, da ein solcher Verein selber ja nichts Festes, sondern durch Ein- und Austritt fortwährend Wandelbares sei. Was den Austritt betrifft, so könnte dem einigermaßen vorgebeugt werden dadurch, daß der Eintretende sich auf mehrere Jahre verbindlich machen müßte. Doch glaube ich kaum, daß es einer solchen Maßregel bedarf: wenn die Mitglieder sich als solche wohl fühlen, indem sie sehen, daß hier etwas gelernt und geleistet wird, so werden sie nicht ohne Noth austreten. Was aber den *Eintritt* betrifft, so komme ich hiermit auf den vierten wichtigen Punkt: *Man sei nicht zu liberal in der Aufnahme junger, talentloser oder noch unreifer Mitglieder.* Welchen Nutzen hat ein Instrumentalverein von einem Dutzend angehender Violinisten, die kaum selber ihr Instrument rein stimmen können, die durch ein paar Synkopen in Schrecken versetzt, durch die Tonarten Gis oder B-moll außer Fassung gebracht werden? Was soll einem Gesangverein jenes Dämchen, das nicht im Stande ist, auch nur drei Takte vom Blatte zu singen — oder jener Herr Doktor, der den Baßeinsatz eine Quart zu tief ergreift *) und ihn so, unbekümmert um das Haarsträuben der Genossen um ihn her, einige Takte durchführt? Nun freilich, es giebt eine Antwort darauf: „Was sie dem Verein sollen? Ihren Jahresbeitrag sollen sie zahlen!“ Und so muß ich denn wieder auf das schon Gesagte zurückkommen: man gebe nicht so viele öffentliche Concerte, damit die Ausgaben für große Lokale, Heizung und Beleuchtung und Honorar der Solisten sich verringere und man nicht nöthig habe, so ängstlich auf jeden Thaler Einnahme zu sehen. Aber was man gibt, gebe man gut. Somit käme ich denn zu dem letzten Punkte, den ich den Leitenden an's Herz legen möchte: *Man wähle zur Aufführung Nichts, was über die Kräfte des Vereines geht.* Ein Instrumental-Dilettantenverein wird selten über die Schwierigkeit der zweiten Symphonie von Beethoven hinaus gehen können. Sollte er freilich der einzige Musikverein in einer Stadt sein, so erwächst ihm die Verpflichtung, auch Schwereres vorzuführen: dann nehme er sich aber Zeit dazu. Eine Symphonie kann ein ganzes Jahr vorbereitet werden, ehe sie als Concertnummer vollständig studirt wird. Bei den Gesangvereinen ist ohnehin das Verhältniß ein anderes. Da es Musikergesangvereine nicht gibt, so dürfen hier die Dilettanten vor dem Schwersten nicht zurückbeben. Um so mehr ist es Pflicht der Direktoren, ihre Vereine zu Schwerem heranzubilden und das dem jedesmaligen Standpunkt Angemessene zu wählen. Nimmer sollte man der Ausführung die Schwierigkeit anmerken. —

(Schluß folgt.)

*) Selbst erlebtes Faktum!

## Nachrichten.

In Frankfurt a. M. bei Sauerländer ist so eben ein Buch von Dr. *Ludwig Nohl* erschienen, betitelt: „Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes.“ Wir kommen vielleicht auf diese neueste (Herrn Fr. Kiel in Berlin zugeeignete) Arbeit des Heidelberger Privat-Docenten für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst zurück.

Im Verlag der Duyle'schen Buchhandlung in *Salzburg* ist ein systematischer Catalog über sämmtliche im Mozarts-Archiv zu Salzburg befindliche Autographen und sonstige Reliquien W. A. Mozart's, verfaßt van Carl *Moyses*, erschienen.

Das große Händelfest in *London*, wobei am ersten Tag Messias, am zweiten eine Auswahl aus verschiedenen Werken, am dritten Israel in Egypten aufgeführt wurde, hat nahezu 25,000 Pfd. St. eingetragen, wovon die Krystall-Palast-Compagnie einen reinen Gewinn von 2—3000 Pfd. St. hat, außer dem Besitz der vollständig ausgebauten großen Tonbühne.

*Wien.*

Der Professar der Deklamation am hiesigen Conservatorium und verantwortliche Redakteur der „Recensionen,“ Herr *Julius Schwenbe*, ist gestorben.

Mit der Vertiefung der Orchesterstimmung soll es wieder in's Stocken gerathen sein. Unsere Hofbühne findet die Sache zu kostspielig, und die Erhaltung des Ballets wird für wichtiger angesehen, als die der Stimmen und der guten Oper.

„Notizen über die Streicher'sche Pianoforte-Fabrik,“ welche uns kürzlich gedruckt zugekommen sind, enthalten die Mittheilung, daß dieselbe vor mehr als 130 Jahren begonnen wurde, seit 68 Jahren in Wien besteht und daher das älteste hiesige Etablissement der Art ist. Der gegenwärtige Chef J. B. Streicher leitet es seit 30 Jaheen. Nach Anführung der demselben gewardenen Auszeichnungen und der von ihm im Clavierbau gemachten Erfindungen, oon welchen u. A. die auf der gegenwärtigen Welt-Industrieausstellung exponirte *Saitenwage* bei den Fachkundigen großes Interesse erregt haben soll, wird schließlich mitgetheilt, daß die Jury in London „Streicher nicht nur die Medaille zuerkannte, sondern ihn der Zahl derjenigen Aussteller einreihte, welche man — nach einem oon französischer Seite ausgehenden Antrage — für die ihren Verdiensten nicht entsprechende Ertheilung einer Medaille gleicher Stufe dadurch entschädigen wollte, daß man sie zur höheren Auszeichnung für ihre in jeder Beziehung hervorragenden Leistungen „„*als über dem Concurs für Medaillen stehend*““ erklärte!“

Zur Bereicherung des Fonds für ein Schubert-Denkmal, welches in dem neuen Stadtpark aufgestellt werden soll, wird in den Mauern unserer Residenz ein „nieder-österreichisches Gesangfest“ stattfinden.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 33. Wien, 18. August 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Recensionen.

### Neue Orchesterwerke von A. Rubinstein und N. Gade.

§. Es hat etwas Peinliches, zu sehen, wie gegenwärtig durch die aller Orten erwachte Lust am Musiciren, durch die vielen neuen Concertunternehmungen, die dieser Lust entgegenkommen, ein unausweichliches Bedürfniß nach guten Novitäten entsteht, und wie die Produktion selber so kläglich sich dazu verhält, daß die Dirigenten beinahe in Verlegenheit gerathen, was sie ihrem Publikum bieten sollen. Wenn dieses Mißverhältniß in gleichem Maße wie bisher fortwächst, so dürfte es geschehen, daß die Concertunternehmungen, welche hauptsächlich auf Orchestermusik angewiesen sind, entweder in die Brüche gehen, oder zu unkünstlerischen Produktionen greifen, oder der Monotonie verfallen und immer dasselbe wiederholen müssen. Zurückgreifend in die Vergangenheit stößt der eifrige Forscher bald auf jene Kindheit der Instrumentalmusik, die dem jetzigen Bedürfniß nicht mehr ganz Genüge thun kann. S. Bach hat einige Orchesterwerke geschrieben, die allerdings noch zur Vermittlung näherer Bekanntschaft und besseren Genusses einer fleißigen Wiederholung bedürfen. Allein ihrer sind wenige. Mit seinem Sohn Emanuel ist der Versuch gemacht worden, dessen Symphonien wieder ins Leben zu führen, und sind ihrer mehrere nun im Stich erschienen, eine davon an verschiedenen Orten mit größerem oder geringerem Erfolg aufgeführt worden. So reizend, graziös und genial Manches, ja Vieles darin, es kann doch Niemand läugnen, daß allgemeine und dauerhafte Erfolge damit nicht zu erzielen sein werden. Auch mit Christian Bach ist es versucht worden, aber derjenigen, welche an der historischen Entwicklung großen Antheil nehmen, und es mit dem ästhetischen darüber leicht nehmen, sind nicht so viele, daß sich eine längere Bewegung der Programme in dieser Richtung denken ließe. Von J. Haydn und Mozart sind noch eine ziemliche Anzahl von Symphonien wenig bekannt und selten gehört; allein diese sind von so kleinem Umfang, so wenig in die Tiefe und Höhe gehend, daß auch mit der Wiederbelebung solcher, immerhin stets erfreulich und heiter wirkenden Werke sparsam vorgegangen werden muß. Beethoven behauptet natürlich immer seinen festen Platz. Aber seine neun Symphonien sind sehr bekannt und je mehr Etwas bekannt ist, desto weniger rasch dürfen sich die Wiederholungen folgen, wenn es nicht an Reiz einbüßen soll. Noch weiter herauf sind Spohr, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Gade mit einer nicht zu hohen Zahl von Symphonien und Ouverturen theilweise willkommene Gaben und Stützen reichhaltiger Repertoirs, an die sich noch einige einzelne Werke von Bargiel und Brahms als hoffnungsvolle Novitäten anschließen.

Was die Symphonie betrifft, so bemächtigt sich nachgerade der begabtesten Talente eine begreifliche Scheu in dieser Form zu produciren. Eigentliche „Symphonien" von wirklich Begabten sind in der letzten Zeit heillos wenige an das Tageslicht getreten. Brahms versucht es mit der anspruchsloseren Serenade, Bargiel und Volkmann haben unseres Wissens noch kein Werk der Art geschrieben, gewiß wenigstens keins edirt oder aufgeführt. Nur einige gewandte Federn, die aber zumeist der originellen Kraft oder eines ernstlicheren Strebens ermangeln, wie z. B. Rubinstein, Veit, Jadassohn, und einige weniger anerkannte oder bekannte Autoren tummeln sich noch auf einem Gebiete, das bereits bedenklich geworden, und geben sich nebst ihren Verlegern süßen Täuschungen hin.

Von Rubinstein liegt vor:

Troisième Symphonie pour Orchestre. Oeuvre 56. Verlag von J. Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York. Partitur und vierhändiger Clavierauszug.
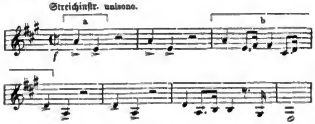
Dieser fleißige aber leider sehr wenig wählerische Componist hat nach einer kleineren, bei Kahnt in Leipzig erschienenen, eine größere zweite, „Ocean" betitelte Symphonie (Leipzig, bei B. Senff) erscheinen lassen, die stark in das Gebiet der Programmmusik überschlägt, und sich bis jetzt wenig Bahn gebrochen hat. Hierauf ist nun die vorliegende dritte gefolgt in welcher wieder der absolut musikalische Gesichtspunkt eingenommen erscheint, in sofern sie keinerlei Titel oder Programm u. dgl. aufweist; welche ferner die üblichen vier Sätze enthält und weiter nichts vorstellen will als eine Symphonie, obwohl im ersten Satz ein verschwiegener, wahrscheinlich witzig sein sollender Hintergedanke sich verbirgt, der aber mit Kunst und Poesie thatsächlich nichts zu schaffen hat.

Es kann und muß daher an dieses Werk der absolute musikalische Maßstab angelegt werden, und es wird bei dem chemischen Proceß, der sich bei der Analyse dieses Werks vollzieht kein Element als Bodensatz zurückbleiben, welches sich der forschenden Betrachtung entzöge, und den Werth der Composition fraglich zu machen vermöchte.

Ueber die technischen Grundprincipien einer Symphonie oder überhaupt der Sonate kann heutigen Tags nach Haydn, Mozart und namentlich Beethoven vernünftiger Weise kein Streit obwalten. In jedem einzelnen Theil spricht das Hauptthema einen musikalischen Satz aus, der, für sich ein fertiger abgeschlossener Gedanke, einen bestimmten Stimmungsgehalt birgt, und wo möglich allen Instrumenten angepaßt werden kann, welche dabei mitwirken; demselben treten gegensätzliche, doch durch Einheit der Taktart und modulatorische Verwandtschaft mit ihm zusammengehaltene Motive (Nebenmotive, Contrapunkt) entgegen, oder er geräth mit sich selbst in Widerspruch, indem einzelne Individualitäten (Stimmen, Instrumente) ihn als ihr Eigenthum für sich in Anspruch nehmen und gleichsam um den Besitz kämpfen (Canon, Fuge). Diese Entwicklung hat ihre Anfänge (1. Theil), höchste Entfaltung und stärksten Conflikte (Durchführungssatz) und erledigt sich durch den Sieg des einfachen Hauptgedankens, der fernerhin nur mehr in

versöhnter Weise, wenn auch in höherer Stimmung, oder doch nur vorübergehend in abermaligem Conflikt mit seinen Gegensätzen auftritt. Dies gilt namentlich für die Hauptsätze (erster und letzter Satz) während in den beiden Mittelsätzen als Gegengewicht gegen die aus Obigem entstehende Lebendigkeit nach Bedürfniß ruhigere plastische Gestalten in einfacherer Form vorgeführt werden. „Dramatisches Leben" ist die natürliche Folge jener Anlage der Hauptsätze; spannende Verwickelungen, consequente Verfolgung und Ausführung einzelner Theile des Hauptgedankens (thematische Arbeit), überraschende Lösungen, Steigerung der Stimmung sind die Mittel, wodurch es hervorgerufen wird. Diese Kennzeichen sind in jedem Symphonie-Hauptsatz aller Meister vorhanden, und dadurch unentbehrliche Momente in jedem neueren Werk geworden. Vielsagende Themen, die zugleich eine weitere Entwickelung und Steigerung, Gegensätze u. s. w. zulassen, sind von vornherein nothwendig, wenn aus einem Satz was Rechtes werden soll, wobei es immer wieder noch auf die Kunst und das Talent des Künstlers ankommt, ob er solche Auseinandersetzungen und Combinationen erfinden kann, wodurch das Thema in sich selbst immer reicher und bedeutender erscheint.

Prüfen wir nun die Hauptthemen dieser Rubinstein'schen Symphonie, so muß es bald auffallen, daß sie ziemlich leichtfertig gewählt sind, daß sich der Componist kaum Zeit gelassen zu überlegen, ob da etwas damit zu machen sei, was der Mühe verlohne. Man weiß, daß Beethoven hierin erstaunlich wählerisch war, und sein Thema fünf- sechsmal veränderte, bis es ihm bedeutend, gehaltreich und ausgiebig genug schien. Nun sehe man z. B. das erste Thema der R.'schen Symphonie:




Es enthält zwei Motive (a und b), die es auf der Tonika und Unterdominante bringt, woran sich ohne Abschluß ein neues Motiv reiht. Was ist hier der Stimmungsgehalt, oder aus welcherlei Art von Stimmung ist es hervorgegangen? Wir müssen die Antwort hierauf schuldig bleiben, weil uns wohl „tönend bewegte Formen" aber kein Inhalt daraus ersichtlich wird. Vielmehr vermuthen wir, daß Rubinstein es auf etwas Ernstes dabei von vornherein gar nicht abgesehen hatte, daß er, in einem den rechten Künstler nicht charakterisirenden Uebermuth nur ein absichtliches Seitenstück zu jenem unabsichtlichen Ereigniß bilden wollte, von dem, wenn wir nicht irren, Schumann einmal erzählt. Es wurde nämlich ein Musikstück probirt, als auf einmal das ganze Orchester in Gelächter ausbrach und einen Namen ausrief, der einer vorkommenden Hauptfigur entsprach. So scheint es, daß auch Rubinstein hier einen seiner lärmendsten Hoftrompeter verewigen wollte.

Weiterhin (Seite 5 der Part.) stellt sich obiges Thema in der Haupttonart in den Baß und die ersten Violinen bringen dazu ein ganz charakterloses Achteltriolenmotiv, worauf Seite 7 auf der Unterdominante die Blechinstrumente obigen schlechten Witz in ihrer Weise anzubringen scheinen, wozu das 2. Motiv des Hauptthemas den Nachsatz hergibt.

Den Seitensatz in E-dur bildet folgender, nicht eben allzu origineller, und noch dazu recht trivial begleiteter Gesang:
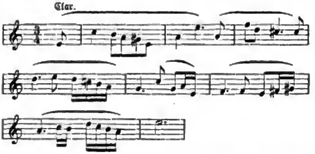



Zwischendurch hat sich einmal folgende Figur vernehmen lassen:
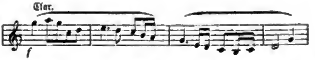


die nun zu dem Seitensatz ihr Wesen treibt und darauf zum zweiten Theil führt (der erste repetirt nicht), wo das Hauptthema durch verschiedene Tonarten durchgeführt, und seine beiden Motive in den Streichinstrumenten gegen einander gestellt werden, wozu die Bläser Akkorde aushalten, bis der Seitensatz sich wieder hören läßt. Von spannender, modulatorisch interessanter Anlage ist aber dabei nichts zu finden, es geht Alles ziemlich hausbacken her; höchstens, daß man die enharmonische Verwechselung und den Eintritt in C-dur Seite 38 überraschend finden könnte. Die Harmonie Seite 43 und 44 finden wir abscheulich.

Hiermit dürfte der wesentliche Inhalt des ersten Satzes angeführt sein. Abgesehen von der Bedeutung oder vielmehr Nichtbedeutung des Themas scheint uns Rubinstein's Methode einen Symphoniesatz aus Phrasen und rhythmischem Stückwerk zusammenzusetzen, statt ihn durch die Zerlegung eines im Thema compakt ausgesprochenen, selbständigen Gedankens werden zu lassen, ziemlich unglücklich.

Ist jedoch in diesem ersten Satz immer noch ein gewisses rhythmisch belebtes Wesen herrschend und macht ihn erträglich, so ist im zweiten, Adagio, A-moll $^{3}/_{4}$, die nun erwartete vorwiegende Melodik von einer nahezu unerträglichen Verzwicktheit und rhythmischen Einförmigkeit. Wer kann sich wohl an solch einer Melodie als Hauptgedanken eines Adagio's begeistern oder auch nur erfreuen?

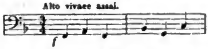



Noch ärger und namentlich trivial ist die weitere Melodie in C-dur Seite 76:
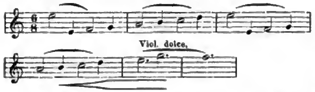



Nach einigen seltsamen canonischen Gängen folgt eine „Melodie", deren Irrlichteliren ebenfalls würdig wäre hier angeführt zu werden. Alles das wird aber durch eine Violoncell-Melodie Seite 81 im echtesten Franchomme-Styl übertroffen, welcher in einer Symphonie zu begegnen, wahrhaft trostlos ist. Gedankenlosigkeit und Trockenheit sind das Charakteristicum dieses Adagio's, über das wir rasch weiter eilen, um zum Scherzo zu gelangen. Aus dem Thema oder doch
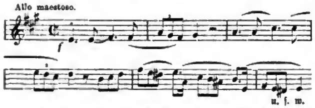
in die Augen springenden Hauptmotiv desselben, welches mit kaustisch sein sollendem Humor forte und unisonisch auftritt,




hätte bei einigem Bestreben zum mindesten ein geistreiches Tonbild entstehen können. Rubinstein macht aber gar nichts daraus, sondern wiederholt es öfter auf derselben Tonstufe und in derselben Tonart und nur einmal Seite 116 bildet er einen 8taktigen Satz daraus durch aufwärts steigende Fortführung, die ziemlich billig genannt werden darf. Die Gegenmotive sind theils ganz unbedeutend und charakterlos, theils zerfahren und verzwickt. Zum Trio begeistert sich unser Componist durch ein Skalenmotiv, das als Pensum für einen angehenden Harmoniker gut genug sein mag, für eine Symphonie aber werthlos ist, und auch zu wirklich interessanten oder neuen Combinationen gar nicht benützt wird:




Dem Finale endlich liegt folgendes Thema zu Grunde:




Jeder einigermaßen Kundige muß beim ersten Blick sehen, daß es, innerlich werth- und charakterlos, höchstens durch sehr geschickte und geistvolle, polyphone oder fugirte Behandlung interessant werden könnte. Davon ist keine Spur vorhanden, nicht einmal im Durchführungssatze ist ein Versuch gemacht. Der Componist begnügt sich es melodisch weiter zu führen, ihm etliche Achtelmotive und Seitensätze gegenüberzustellen, mit denen es nirgend combinirt wird oder in Collision kommt.

Wo soll nun das Interesse für eine Produktion herkommen, an was soll der Hörer Antheil nehmen? „Dahinter" steckt nichts, wenigstens kein die Phantasie und das Gemüth anziehendes poetisches Bild (wir haben wenigstens keins zu ahnen bekommen), das Musikalische selbst ist nichtig, neue Toncombinationen, seltenere Harmonien finden sich nicht. Man sieht Nichts, als daß es dem Componisten möglich wäre, jeden Tag eine solche Symphonie zu skizziren, Morgens, Mittags oder Abends. Wir unterschätzen diese Kunst gewiß nicht und wissen wohl, daß solche Gewandtheit auch kein alltägliches Talent erfordert. Allein das entscheidet in der Kunst nicht, seit man angefangen hat, weniger die Persönlichkeiten zu bewundern, als ihre Thaten, weniger das Talent als seine Früchte. Wir wissen wohl, daß auch berühmte Meister anderer Zeiten auf Bestellung u. s. w. so manches Produkt auf's Papier geworfen haben, das uns ihrer unwürdig erscheint. Allein wir meinen, daß heutigen Tags, wo die Ansprüche natürlich gesteigert sind, ein Componist lieber ein Werk ungeschrieben, oder zum mindesten ungedruckt lassen sollte, in dem nicht ein Stück seines Lebens, Momente innerster und innigster Erregung vergraben liegen, und das bei einiger Ueberlegung geeignet erscheinen muß, Publikum und Kritik dem Componisten zu Gegnern zu machen, statt sie erst davon zu überzeugen (was noch fraglich), ob sie es mit einem wirklichen Talent, oder mit einer künstlichen Treibhauspflanze zu thun haben.
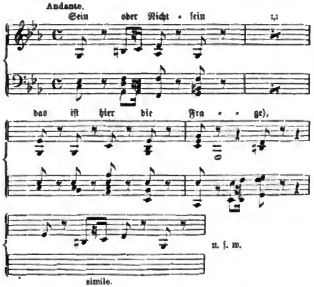
Von N. W. Gade liegen zwei Concert-Ouverturen vor, und zwar:

Hamlet, op. 37. Partitur, Orchesterstimmen und vierhändiger Clavierausz. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, und

Michel Angelo, op. 39, ebenso. Leipzig, Fr. Kistner.

Gade wird heute ebenso sehr unterschätzt als er früher überschätzt wurde. In seinen Symphonien ist allerdings mehr Farbenreichthum als Zeichnung, mehr schöner Klang als Tiefe der Gedanken, mehr kleinliche Abwechselung als Consequenz des Ideenzuges; in seinen Clavierstücken mehr Eleganz als Bedeutsamkeit des Inhalts zu finden. In einigen Punkten jedoch müssen wir entschieden für ihn einstehen, zumal in einer Zeit, wo gerade diese Vorzüge so Wenigen nachzurühmen sind: Erstens ist seine melodische Erfindung immer natürlich und nobel, seine Harmonik immer reich, fein und wohlklingend, sein Modulationszug stets interessant und befriedigend, seine Instrumentirung prächtig, mitunter freilich dem Blech etwas mehr zugeneigt, als dem Inhalt seiner Sachen streng genommen angemessen wäre. Auch das muß hervorgehoben werden, daß er nirgend ältere Muster nachahmt, sondern durchaus auf eigenen Füßen steht, wenn auch dieses „auf eigenen Füßen stehen" nicht selten als Manier erscheint. Wenn ihn noch heute Manche als „Abklatsch Mendelssohn's" bezeichnen, so müssen wir dagegen entschieden protestiren. Des letztgenannten Componisten prickelnde Lebendigkeit und Unruhe ist Gade's Sache durchaus nicht, und auch ist das allzu Liedmäßige, das man in den Themen des Ersteren nachgewiesen hat, bei dem Letztern thatsächlich nicht nachweisbar. Man vergleiche die Themate seiner Symphonien und Ouvertüren mit denen der A-moll und A-dur-Symphonie oder der Symphonie-Cantate von Jenem, und man wird in der ganzen Haltung derselben einen wesentlichen Unterschied finden. In besonders günstigem Lichte muß aber Gade erscheinen, wenn man sich vorher durch eine Symphonie wie die von Rubinstein durchgeschlagen hat, es tritt uns dann sein Talent als ein reines und echtes, sein Streben als ein geläutertes, sein Können als ein ungleich bedeutenderes und erfreuliches entgegen.

Betrachten wir zuerst die Hamlet-Ouvertüre. Das Ganze ist eingerahmt in einem trauermarschartigen Andante am Anfang und Schluß, welches offenbar den berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein" nicht blos seiner Stimmung, sondern sogar dem Wortlaute nach musikalisch wiedergibt:



In der Mitte aber ist ein sehr bewegtes Allegro als Abbild der großen und starken Leidenschaften des Stücks vorhanden, welches sich im Gegensatz zu den düsteren Klängen der Einleitung sehr lebendig gestaltet und in seinem Seitensatze namentlich auch dem melodischen Element in reichstem Maße gerecht wird. Eine gewisse Zerfahrenheit des Hauptsatzes, dessen Thema mehr auf rhythmischen als melodischen Pointen beruht, ist zwar auffallend, wird aber durch diesen Seitensatz in wohlthuender Weise eingedämmt, ja es entsteht durch diese Verschiedenheit der Behandlung eine Plastik der Form und eine Anschaulichkeit des Inhalts, die nicht gering anzuschlagen sein dürfte. Dem kommt auch die modulatorische Anordnung zu Hilfe, welche sich ebenso naturgemäß wie absichtslos gestaltet: Hauptsatz C-moll, Seitensatz As-dur, Schluß daselbst, Uebergänge und Durchführung in F-moll, G-moll, A-moll, C-moll-dur, später wieder das Thema in C-moll, Seitensatz in Es-dur, nochmals das Thema in C-moll, weitausgreifende Modulationen und schließlich der düstere Hauptgedanke der Einleitung in C-moll, in den C-dur - Akkord ruhig verlaufend und verhallend.

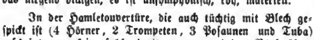
Klare und einfache Disposition läßt sich also, wie bei Gade überall, so auch hier nachweisen, das harmonische Material ist allenthalben zeitgemäß, Bedeutsamkeit der Motive läßt sich auch nicht abläugnen. Dennoch scheint uns ein Etwas zu fehlen um die höchste Wirkung hervorzubringen, sei es eine bedeutende Höhe und Tiefe der Gedanken, oder jene packende Unmittelbarkeit, die denen der größten Meister eigen; oder das richtige schlagende Verhältniß zwischen Inhalt und Mitteln des Ausdrucks. Gade's Farben sind oft zu dick aufgetragen; dröhnend und massenhaft bringt er gern Motive, deren innere Bedeutsamkeit nicht so schwer wiegt, um eine solche Behandlung zu rechtfertigen, so z. B. in der Ossian - Ouvertüre die Volksmelodie gegen den Schluß hin; ähnliches findet sich in der C-moll-, B-dur-, G-moll - Symphonie. Diese Manier hat etwas Verwandtes mit Rich. Wagner, der es auch liebt breite langathmige Melodien mit aller Wucht des Blech's zu geben, so in der Tannhäuser-Ouvertüre den Pilgergesang. Wir können das nirgend billigen, es ist unsymphonisch, roh, materiell.
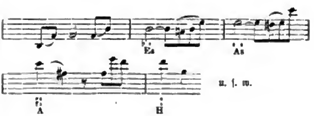
In der Hamletouvertüre, die auch tüchtig mit Blech gespickt ist (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba) erscheint zwar keine solche breit gezogene und dem Blech überantwortete Melodie, allein gleichwohl dürfte nicht selten Gedanke und instrumentale Massenhaftigkeit nicht ganz als im Einklang stehend betrachtet werden können. So z. B. schon in der Einleitung, wo nach jenem Marschmotiv schaurige Tremolandos aus C-moll nach Des führen und nun ein zweitaktiges Motiv mit furchtbarem Pathos an unser Ohr schlägt, und so auch später im Allegro mehrfach. Wir meinen daß 4 Hörner, oder zwei Posaunen unisono schon Lärm genug machen; alles zusammen aber nebst Tuba und noch einigen Holzbläsern gibt einen Klang, der uns noch in jedem Concertsaal betäubt hat. Liegt doch das Furchtbare nicht in der unmittelbaren materiellen Gewalt, sondern in dem Uebergreifen in's Metaphysische, und das kann sogar durch pianissimo ausgedrückt werden, wie z. B. im Freischütz das Erscheinen Samiels wiederholt piano mit außerordentlicher Wirkung angedeutet wird.

Wir theilen hier schließlich noch die Hauptmotive des Allegro mit und müssen es dem Leser überlassen sich aus der genaueren Bekanntschaft mit deren Durchführung selbst sein Urtheil über dieses Opus zu bilden.
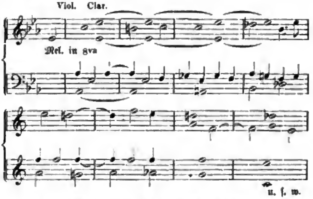
Hauptsatz.

Allegro con fuoco.







Seitensatz.




Ebenso wohl geformt, harmonisch reichhaltig, melodisch nobel und instrumental wirksam ist die andere Ouvertüre zu Michel Angelo, nur daß uns weder im Ganzen noch im Einzelnen der Zusammenhang der Musik mit der Persönlichkeit, deren Name die Ouvertüre ziert, recht klar geworden ist. Möglicherweise liegt dies an uns selbst, da uns eben diese Persönlichkeit nicht so nah bekannt ist als die Hamlets. Allein wir bekennen, daß, soweit wir Michel Angelo (d. h. seine geschichtliche Persönlichkeit) zu kennen glauben, die Gade'schen Motive uns etwas zu zahm, zu wenig keck erscheinen; das geniale Wesen dessen, der wenig nach Kunstregeln fragte, sondern sich mit selbstbewußter Kraft der zu lösenden Aufgabe hingab, will uns aus diesen Tönen nicht entgegenkommen. Ob wir nun hier irren oder nicht, keinesfalls kann es unsere Absicht sein uns darauf weiter einzulassen, — der Leser mag die Ouvertüre zur Hand nehmen und selbst urtheilen.

Was wir oben in Betreff der Liebhaberei Gade's für Blechwirkungen bemerkten, fanden wir auch in dieser Ouvertüre, die übrigens dieselbe Besetzung hat, bestätigt. Die vier Ventilhörner in F arbeiten mit zwei Posaunen und Tuba oft arg auf unser Trommelfell los und wir möchten diese Ouvertüren immer nur aus anständiger Entfernung vom Orchester und in einem Local hören, wo das Blech Raum hat sich auszubreiten. Aber auch selbst in einem solchen Fall könnten wir es principiel nicht loben, daß gerade diese Gattung der Instrumente es ist, auf deren Wirksamkeit der Componist besonders rechnet; es wäre uns hundertmal lieber sagen zu können, daß es die Streich- und Holzblaseinstrumente seien, auf deren geschickte und wirksame Anwendung er am meisten Gewicht legt. Indessen — vielleicht haben wir zu zarte Nerven, etwa wie Mozart der Knabe, dem der Ton der Trompete schon unerträglich war.

Beide Ouvertüren verdienen übrigens wegen ihrer schönen, ebenmäßigen und doch freien und ungezwungenen Form und ihres edlen Gehalts alle Berücksichtigung von Seite der Concertanstalten.

---

### Werke für Orgel.

Simon Sechter, k. k. Hoforganist. 18 Choralvorspiele op. 90. 3 Hefte. Wien, Wessely und Büsing.

S. B. Der geehrte Verfasser obiger Vorspiele zu protestantischen Choràlen hat die Freundlichkeit gehabt, uns dieselben zu

widmen. Dieser und der weitere Umstand, daß wir zu ihm in einem besonderen Verhältniß, nämlich in dem des einstigen Schülers zum Lehrer, stehen, nöthigen uns diesmal keine eigentliche Recension, sondern ein kurzes Referat zu schreiben.

Folgende Choralmelodien hat der Componist diesen Vorspielen zu Grunde gelegt:

Erstes Heft.

1. Wie soll ich dich empfangen (Valet will ich dir geben), C-dur.
2. Ermuntere dich, mein schwacher Geist, F-dur.
3. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld, F-dur.
4. Mache dich, mein Geist, bereit, E-dur.
5. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, D-moll.
6. Wunderbarer König, A-dur.

Zweites Heft.

7. Mir nach spricht Christus unser Held, Es-dur.
8. Wachet auf ruft uns die Stimme, C-dur.
9. Sollt ich meinem Gott nicht singen, D-moll.
10. Nun lob den Herrn, o Seele, A-dur.
11. Komm heiliger Geist, G-dur.
12. Jesus meine Zuversicht, C-dur.

Drittes Heft.

13. Die Christen gehn in dieser Welt, A-dur.
14. Lobe den Herren, G-dur.
15. Hier legt mein Geist sich vor dir nieder, F-dur.
16. O Haupt voll Blut und Wunden, C-moll, (oder eigentlich phrygisch).
17. Hier legt mein Geist, F-dur, 4 Variationen.
18. Lobe den Herren, G-dur.

Die Behandlung der 16 ersten Vorspiele ist dreistimmig, der beiden letzten aber vierstimmig, und zwar sind die ersten in der Weise gehalten, daß die Melodie als cantus firmus — mit sehr kurzen Pausen zwischen den Absätzen — sich durchzieht, während in den letzten das gleiche Metrum des Chorals (ohne Halte) fortgeht. Zumeist wechselt der Cantus firmus zwischen zwei Stimmen, entweder nachdem ein Theil zu Ende ist oder das Ganze; am häufigsten ist er vertheilt zwischen Sopran und Tenor (in den Nummern: 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16) seltener zwischen Sopran und Alt (Nr. 2 und 12) und zwischen Baß und Sopran (Nr. 1 und 8). In den beiden letzten Nummern bietet der Verfasser Variationen. Nr. 17 bringt zuerst das Thema einfach, die Melodie im Sopran, in der 1. Variation liegt sie im Alt, in der 2. im Tenor, in der 3. im Baß, in der 4. wieder im Sopran bei figurirter Begleitung. Aehnlich Nr. 18, wo die Melodie zuerst im Sopran, dann im Alt und zuletzt im Tenor liegt.

Die Bewegung der Melodie ist fast durchgängig in halben Noten, der Contrapunkt meistens „gemischt" gesetzt (Vierteln, wenige Achteln, Bindungen), — nur in Nr. 2 und 10 läuft der Baß durchgängig in Achteln, in Nr. 3 in Vierteln, in Nr. 15 theilen sich alle Stimmen in die durchgängige Achtelbewegung. Der Stoff in den figurirenden Stimmen ist nirgend aus dem Thema genommen; künstliche Canons u. dgl. sind nicht vorhanden; eine Charakteristik der einzelnen Melodien nach ihrem musikalischen und textlichen Inhalt findet nicht statt; ebenso wenig ein bestimmter Gedankengang, der eine gewisse Nothwendigkeit und Consequenz in sich trüge, und dem die Choralmelodie nur als feste Stütze diente; vielmehr scheint der Contrapunkt mehr als bloße Ausfüllung eines sonst leeren Raums da zu sein. — Was „Kirchlichkeit" des Styls betrifft, so ist sie hier im Allgemeinen mehr im negativen Sinne, als im positiven vorhanden, insofern alles melodisch und rhythmisch Prägnante wohl vermieden ist, aber das Ganze auch wieder mehr aus Lust an contrapunktischer Arbeit als aus religiöser Empfindung hervorgegangen scheint. Weniger Terzen- und Sextengänge in den contrapunktirenden Stimmen würden übrigens dazu beigetragen haben, die Kirchlichkeit des Styls, wenigstens im obigen Sinne fester zu stellen.

---

## Ueber Dilettantenvereine.

(Schluß.)

Weniger, aber wahrlich nicht minder wichtig ist es, was ich zu sagen habe, indem ich mich

II. an die Ausführenden

wende. Es sind in der That nur wenige Pflichten, die man den Vereinsmitgliedern einzuschärfen hat; werden sie aber nicht beachtet, so kann der beste Direktor zur Verzweiflung gebracht und bei all seinem Fleiße und der größten Probenzahl nichts Erhebliches geleistet werden. Die erste derselben ist: die regelmäßigen Proben müssen auch regelmäßig besucht werden. Wer einem Verein beitreten will, der prüfe sich vorher gehörig, ob er auch so viel Opferfähigkeit hat, als stets da nöthig ist, wo ernstlich gelernt, wo überhaupt durch anhaltende Arbeit Etwas zu Wege gebracht werden soll. Wen der zufällige Besuch eines Freundes, ein heftiger Regen, ein Caffeekränzchen, ein weiter Weg rc. abhält, in seine Vereinsprobe zu gehen, der taugt nicht für einen Musikverein. Ist es nicht ein Jammer, wenn eine Anzahl fleißiger Mitglieder eines Gesangvereins Monate lang tüchtig geübt haben, und nun kommt die Generalprobe — hier setzt Einer zu früh ein, da trifft Einer seinen Ton nicht, überall Unsicherheit und Mangel an Einheit im Vortrage — warum? Ja, es sind eben zehn, zwanzig Mitglieder anwesend, die keine oder vielleicht nur eine oder zwei der vorhergegangenen Proben mitgemacht haben. — Ich habe mit eigenen Ohren gehört (leider!), wie in einem einfachschönen Adagio einer Mozart'schen Symphonie an einer allerdings etwas verführerischen, sich dreimal wiederholenden Stelle ein Contrabassist jedesmal einen halben Takt zu früh einfiel: ich habe aber auch erfahren, daß der selbstgenügsame Herr nur eine oder zwei Proben besucht hatte, in denen zufällig jenes Adagio nicht vorkam. — Namentlich die ersten Proben nach einem Concert pflegen schlecht besucht zu sein; als ob man sich von entsetzlicher Mühe erst einige Wochen lang ausruhen müßte. Und da die meisten derartigen Vereine wöchentlich nur eine Probe halten, so sind ja, wenn etwa zwei oder drei Proben schlecht besucht werden, gleich ebensoviele Wochen für das Studium verloren. Auch die häufig gehörte, bescheiden sein sollende Phrase: „An mir ist soviel nicht gelegen, — ob ich da bin oder nicht rc." ist, man erlaube mir den starken Ausdruck, eine der erbärmlichsten Ausflüchte. Wenn es nicht wahr ist, was du sagst, wenn du fühlst, daß du tüchtig bist, so hast du großes Unrecht, der Probe eine tüchtige Kraft zu entziehen; bist du aber wirklich schwach, so hast du noch viel größeres Unrecht, dich selber der Uebung zu entziehen. Sowie nun zunächst auf regelmäßigen Besuch gedrungen werden muß, so ist zweitens ein pünktliches Erscheinen zur festgesetzten Anfangszeit nothwendig. Auch mit jenem Umherstehen, Besprechen der Tagesneuigkeiten rc., ehe man sich zum Anfangen entschließt, geht viele kostbare Zeit verloren. Die meisten Geschäftsleute könnten, wenn sie wollten, recht gut an einem Abende der Woche eine Viertelstunde früher aus ihrem Bureau, ihrer Werkstätte, ihrer Schreibstube abkommen. Allerdings muß die Anfangszeit auch so festgesetzt werden, wie es eben den lokalen Verhältnissen und der Bequemlichkeit der Mitglieder am meisten entspricht. Der Direktor selber kann übrigens hier Viel thun, wenn er mit gutem Beispiel voran geht und sich durch eine nur geringe Zahl Anwesender nicht abhalten läßt, die Probe sofort zu beginnen, sobald es Zeit ist. Zeit sparen ist das große Losungswort in jedem Vereine, und dazu gibt es drittens ein nicht genug zu würdigendes Mittel: die strengste Aufmerksamkeit während der ganzen Probe. Dieselbe ist erstens eine auf die Noten zu richtende. Grobe Taktfehler, Forte-Einsätze, wenn deutlich piano in der Stimme steht u. s. w. sind Dinge,

die nie vorkommen sollten. Die Aufmerksamkeit hat sich aber ganz besonders auch auf den Direktor und seine Worte zu richten. Ich will wieder aus Erfahrung ein Beispiel geben: „Meine geehrten Soprane! In diesem Fugen-Einsatze bitte ich die Synkope etwas zu betonen, dann die Stärke noch einen Takt lang zunehmen zu lassen, und hierauf ganz allmälich zurück zu gehen, damit der Eintritt der andern Stimmen nicht verdeckt wird. So in allen Stimmen. Ich bitte, die Soprane allein!" Nach zwei-, dreimaligem Probiren gelingt es nach Wunsch. Der Direktor, der seine Leute kennt, bittet auch den Baß, das Fugenthema zu singen; und richtig, es ist, als ob er kein Wort gesagt, — warum? Einige im Basse sitzende Vorstandsmitglieder hatten, während der Direktor erklärte und der Sopran übte, eingelaufene Briefe durchgesehen und besprochen, und die übrigen Bassisten hatten sich an der Unaufmerksamkeit ihres Vorstandes ein Beispiel genommen. Nachdem nun dem Basse die Sache abermals erklärt worden, soll der ganze Chor die Stelle singen: allein der Alt, bisher in eifrigem Geflüster über die Ankunft der Gräfin X und die sonderbare Tracht ihrer Hofdame, verdirbt Alles, da er die Erläuterungen überhört hat. Dieselben müssen ihm also nochmals gegeben werden. Nur der Tenor hatte den Einsatz nicht verdorben, denn da die Probe erst seit einer Viertelstunde begonnen, so sind zur Zeit noch keine Tenoristen anwesend. Bei deren späterem Erscheinen muß jene Erklärung abermals gegeben werden, und so geht eine halbe Stunde hin mit einer Sache, die unter richtigen Verhältnissen in einigen Minuten zu bewältigen war. Ich will zugeben, daß die Unaufmerksamen immer nur eine Minderzahl; allein wenn unter fünf und zwanzig Bassisten sechs sind, die statt piano ein forte heraus schreien, ist dann die Stelle weniger verdorben? — Die Anwendung auf Instrumentalvereine ist leicht zu machen. Und so will ich denn auf den letzten Punkt kommen: *In einem Vereine hat Jeder für sich selbst einzustehen, Keiner darf sich auf die Andern verlassen.* Ich brauche hier nur an das Grundübel so vieler Gesangvereine zu erinnern: die matten, schwankenden, tonlosen Choreinsätze. Da wartet eben Jeder auf den Nachbar. Man scheut sich, allenfalls etwas falsch zu machen, oder gar etwa zu früh zu kommen. Kein vernünftiger Direktor wird, wenn in den Proben dergleichen vorkommt, viel Wesens daraus machen. Man ist ja da, um zu lernen. Wo falsch, zu früh, zu laut, zu leise gesungen oder gespielt wird, da kann man helfen und verbessern; wo aber *gar nichts* gemacht wird — da ist eben die Zeit verloren. Da aber dieses Nichteinsetzen vorzugsweise die schwache Seite der *Damen* ist, so wird's Zeit sein, an meinen Rückzug zu denken, sonst könnt ich die „Verschworenen" gegen mich kriegen.

Nehme ich also an, ich stehe einem Vereine gegenüber, in welchem Direktor und Mitglieder redlich das Ihre thun, so hätte ich schließlich auch noch ein paar Worte

III. *an die Genießenden und Beurtheilenden*

zu richten. Besteht in einer Stadt ein Orchesterverein aus Künstlern, und daneben noch einer aus Dilettanten, so ist es ein ganz naturgemäßes Verhältniß, daß die Leistungen des Letzteren, namentlich nach der technischen Seite hin, gegen die des Ersteren zurückstehen. Es kann dies Niemand anders erwarten und verlangen. Gesteht man daher dem Dilettantenverein überhaupt einmal die Berechtigung zu, insofern man auf seine Concerte abonnirt und sie besucht, so muß man sich auch auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung stellen und nicht Künstlerleistungen erwarten. Es ist hier stets mehr das Streben als das wirklich Geleistete zu berücksichtigen. Wenn nun, wie dies fast stets geschieht, Solosänger und Solospieler, die oft nichts weiter gethan als ihr schon hundertmal Vorgetragenes zum hundert und ersten Male aufgetischt haben, — wenn diese vom Publikum mit Applaus überschüttet werden, wenn man ihnen wer weiß welche Unarten hingehen läßt, und dagegen von der geringsten Unreinheit und Unsicherheit des Dilettantenorchesters oder Chors Ursache nimmt, sich kalt oder gar abweisend zu verhalten — so ist dies eben eine grobe Ungerechtigkeit. Aber freilich, einem Publikum Vernunft predigen — vergebliche Mühe! So wende ich mich denn an die eigentlichen Kritiker. Da begegnen wir fast immer nur den Extremen. Der Eine findet Alles schön und gut und wenn's noch so schlecht war; der Andere schilt Alles und Alles schlecht. Da hat denn jeder sein Steckenpferd. Bei dem Einen ist's das Tempo, das natürlich nur er ganz allein richtig anzugeben weiß. „Das Allegro der Haydn'schen Symphonie begann ziemlich richtig 𝅗𝅥 gleich 86; allein es steigerte sich gegen den Schluß — *wir hatten uns nämlich mit einem Metronom versehen* — bis 116, während es nur bis 100 gehen durfte" *). Und so ein Kritikus fühlt das Lächerliche und Anmaßende seines Gebahrens natürlich gar nicht. Bei einem Zweiten ist es die Singstimme, auf der er reitet: „So lange es die Herren Vereinsdirektoren nicht dahin bringen, daß alle Vereinsmitglieder eine gleiche Tongebung haben (!), ist an eine gediegene Leistung des Chores nicht zu denken" *). Nach der Meinung eines Dritten existirt kein Geiger, der den rechten Ton hat. „*Wir* haben dieses Concert selbst unter des Meisters (Spohr's) Leitung gespielt" und natürlich tausendmal schöner, als Laub, Singer, Straus &c. Man kann es wirklich den Leuten kaum übel nehmen, wenn sie sich am Ende aus allem Kritisiren Nichts mehr machen. Doch, verlieren wir unsere Vereine nicht aus dem Auge. Die Kritik hat zunächst die Auffassung des Werkes durch den Dirigenten zu prüfen. Ist sie damit nicht einverstanden, so darf und soll sie dies allerdings sagen, aber als eine Meinung, nicht in dem Tone einer alleinseligmachenden Autorität. Sie hat sodann weiter zu beachten, ob die Schwierigkeit des Stückes den Vereinskräften entspricht und endlich, ob diese Kräfte das unter gegebenen Verhältnissen Mögliche leisten. Leider merkt man den Kritiken nur gar zu oft persönlichen Haß oder persönliche Zuneigung gegen den Direktor eines Vereines an. Das Publikum, die Lesenden fühlen das doch auch bald heraus und derartige Kritiker verlieren allen Einfluß.

Wo immer es auch Dilettantenmusikvereine geben mag, sind es diese drei Dinge, die ich denselben wünsche: ein verständiger, wohlmeinender und eifriger Vorstand und Direktor; treue, hingebende Mitglieder und schließlich ein dankbar genießendes Publikum. Von diesen Dreien stützt und fördert Eins das Andere und endlich fördern sie zusammen unsere Kunst. Daß es mehr und mehr dahin kommen möge, dazu wollten auch diese Zeilen das Ihre, sei es noch so wenig, beitragen. —

## Zur Verständigung **).

Ueber dreißig Jahre sind seit dem Hinscheiden Beethoven's und Frz. Schubert's, halb soviel seit dem Hingange Mendelsohn's und sechs Jahre seit dem Tode Rob. Schumann's verflossen. Die Lyrik Franz Schubert's ging auch auf Mendelssohn und Schumann über, freilich im Charakter verschieden modificirt. Neben diesen Beiden eine Menge Nachahmer erweckenden Tonsetzern war aber von anderer Seite nicht unerkannt geblieben, was der Instrumentalmusik zur weitern Ausbildung mangelte; die Aufgabe läßt sich in den Worten zusammenfassen: *Charakteristisch und musikalisch folgerecht entwickelter Inhalt in angemessener, nicht blos schematischer Form.*

Betrachtet man nämlich Werke von sogar berühmten Componisten genauer, so bemerkt man in ihnen nicht selten ein Sammelsurium verschiedenartigster, sich widersprechender Empfindungen, ganz abgesehen von der fehlenden Motivirung in der Charakteristik der üblichen vier Sätze. Ernste, heitere, lustige und traurige Empfindungen folgen in naiver Weise auf einander; kaum hat der Componist angefangen ein ernstes, vielleicht Großartiges versprechendes Thema einzuführen, so verfällt er nach wenigen Takten in eine angenehme, aber zu dem Vorigen gar nicht passende und darum trivial wirkende Melodie. Von einem Gesammtons-

*) Faktisch.
**) Vergl. dazu die folgenden „stillen Bemerkungen."

druck des ganzen Werks ist gar nicht die Rede; der Hörer nimmt nichts daraus mit, trotz aller guten Bearbeitung des vorkommenden Themas. Schon die vielen üblichen Wiederholungen in den Sätzen zeigen den Schematismus, welcher auf der Tonkunst lastet. Da sieht man Werke, die einen leidenschaftlichen Drang zeichnen sollen in müssigen Wiederholungen sich abmühen, statt charaktergemäß sich immer neu zu entwickeln. Manche Ouvertüre wird solcherweise dem Inhalt des darzustellenden Werks gegenüber zur Absurdität. Doch würde freilich die Erfindungskraft des Tonsetzers mehr angestrengt werden, wenn er die Nothbehelfe fahren lassen sollte. Nur Wenige, besonders Begabte würden so gesteigerten Anforderungen zu genügen vermögen. *)

Bei allem Festhalten folgerichtiger Charakteristik würde aber der wesentliche Charakterzug deutscher Instrumentalmusik: die Idealität stehen bleiben, freilich in einem andern Sinn als vielfach gedeutet wird. Es ist die Idealität als Gegensatz gegen jene Musikrichtung gemeint, welche die Musik ausschließlich zur Illustration des Worts verwendet wissen will, eine Musikrichtung, die zwei namhafte ausländische Companisten zu ihren Vertretern hat. Ganz im Gegentheil ist der Held der deutschen Symphonie immer der Autor selbst, sein eigenes Gefühlsleben der Stoff, welchen er zu verarbeiten hat. Was dem eigenen poetischen Innern entspringt, ist auch werth der Aussprache durch die Tonkunst. Hin und wieder mag in einzelnen Fällen auch der deutsche Componist vielleicht durch ein Dichterwort den Sinn des Hörers auf den Charakter seines Werks hinlenken. Die Musik allein und für sich vermag blos allgemein Charakteristisches mit überzeugendstem Ausdruck kund zu geben; kommt aber eine Andeutung des Componisten dem Geiste des Hörers zu Hülfe, so fixirt er sich in dieser Richtung. Gesetzt es überkommt den Tondichter, das Ergehen in die Natur zu zeichnen; es gelingt ihm, der zugleich sanften und tiefen Sprache der Natur zu lauschen, ihre leisen Schauer in sich aufzunehmen. Der sympathisch Verwandte wird ihn errathen; aber wenn der Autor mit einem Wort, mit einem Vers den Hörer leise auf den Gedanken hinweist, der ihn geleitet, so wird er in dessen Phantasie Bilder erwecken, welche sonst vielleicht geschlummert hätten. Es kann sein, daß solches Werk einmal weniger thematische oder polyphone Kunst enthält; aber wenn die Aufgabe der Musik lediglich in der Bearbeitung von Formen bestände, so wäre sie eine sehr geringe gegenüber den andern Künsten, die sich den Ausdruck menschlichen Seins zum Vorwurf nehmen.

In neuerer Zeit hat Einer der beiden ausländischen Componisten mit dem Namen „symphonische Dichtungen" den Wiederhall fremder Dichterwerke und anderer äußerlich gegebener Eindrücke in seinem Innern bezeichnet; es ist dies ein anderer Name für die bisher bestandene Orchesterfantasie. Dieselbe lehnt sich an die dramatische und Stimmungs-Ouvertüre, ist eigentlich nur eine weitere Ausführung derselben, und daher nicht auf das eigene Innere des Tonsetzers ausschließlich angewiesen, sondern erträgt ganz wohl ein Programm, wie es ja die verwandte Ouvertürengattung mehr oder weniger ausgesprochen hat. Es ist dies eine Specialität, die aber nur einen Nebenausläufer deutscher Kunst bildet, und noch viel weniger eine weitere Entwicklungsstufe derselben darstellt. Mag ein Componist eine solche „symphonistische" Dichtung z. B. „Faustsymphonie" benennen, so ist das ganz gleichgiltig, so lange seine Musik nur allgemeinere Stimmungen schildert, wobei gewöhnlich Niemand ohne diesen Hinweis die Beziehung errathen würde. Die Kritik hat sich in dem Falle an die Musik selbst zu halten. Sehr richtig hat darum Rich. Wagner seine Ouvertüre: eine Faustouvertüre genannt, indem sie blos eine Stimmung zeichnet, das düster Grübelnde und Mißmuthige, den ganzen andern Inhalt des Stücks aber bei Seite läßt und darum vom allgemeineren Standpunkte aus nicht genügt. Ohne die Ueberschrift würde man bei der Wagner'schen Ouvertüre vielleicht an einen Menschen denken, dem fortwährend übel ist. Sonach grenzen auch in der Tonkunst Erhabenes und Lächerliches an einander. —

Nur andeutungsweise sind hier die Aufgaben der höher entwickelten Instrumentalmusik bezeichnet worden; schaut man näher hin, so zeigen sich die erforderlichen Veränderungen des Formalen bedeutender als auf den ersten Blick scheint. Freilich wird es langen Kampfs gegen die Bequemlichkeit des Hergebrachten bedürfen, ehe das Ziel Anerkennung finden möchte. So manches kommt außer dem Kampfe verschiedener Musikparteien zusammen, um den Sieg schwer zu machen. Indeß das Genie stirbt nicht aus. Es kommen immer wieder Andere, um das Eroberungswerk fortzusetzen. Auch der Frühling vergeht, der Sommer reift die Blüthe zur Frucht, der Herbst entkleidet das grüne Gewand der Natur seines Schmucks, und im Winter herrscht das Schweigen des Todes; der letzte Seufzer scheint verklungen, das Leben auf ewig ertödtet zu sein. Aber tief verborgen im Innern der Erde liegen die Keime zu einem neuen Frühlinge, zu frischem Erblühen. Wenn dann die Morgenröthe des neuen Tages erscheint, so zittert ein Erwachen durch die Keime. Die Kräfte, welche so lange erstorben schienen, entzünden sich zu neuer Regung, und bald feiern tausende von Blüthen den erschienenen Frühling.

Hermann Hirschbach.

## Stille Bemerkungen des Korrektors obigen Aufsatzes

(mit Bewilligung der Redaktion verlautbart).
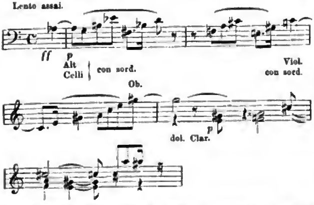
Wenn der Verfasser obigen Aufsatzes von „Sammelsurien" in Werken „sogar berühmter Componisten" redet, von sich „widersprechenden Empfindungen, fehlender Motivirung in der Charakteristik der üblichen 4 Sätze, trivial wirkenden (weil zum Uebrigen nicht passenden) Melodien" Mangel endlich des Gesammtausdruckes („der Hörer nimmt nichts daraus mit") u. s. w. so kann natürlich nur von dem „interdum et Homerus dormitat" die Rede sein, und jene Werke, die der Verf. im Sinne hat — als selbstverständlich nicht den Musterwerken angehörig — keineswegs zum Beweise dienen, daß den bisherigen Instrumentalwerken (eines Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn) der „charakteristisch und musikalisch folgerecht entwickelte Inhalt in angemessener, nicht blos schematischer Form" zur weiteren Ausbildung mangeln. Kam es doch hier vielmehr darauf an, dies an lebendigen der Kunstliteratur entlehnten Beispielen darzuthun. Wie sich denn in der Kritik der Kunst überhaupt nichts abstrakt und a priori demonstriren läßt, sondern alles nur an konkret gegebenen Fällen. Nun hat uns zwar später in einer Anmerkung der Verf. wirklich ein solches Beispiel gegeben (nur ein einziges freilich) aber statt am Musikalischen den Widerspruch (in der „Folgerichtigkeit der Charakteristik") das Unlogische also als „Folge des Schematismus" aufzudecken — bloß subjektiv sein Urtheil gesprochen, ein Urtheil, das um so weniger von Belang sein möchte, als es bei sehr vielen andern Subjekten durchaus anders lauten dürfte. (Es ist dies das zweite Thema in Dur des ersten Satzes der Beethoven'schen 9., s. o.) Und hat also eben — Nichts damit bewiesen.

Wenn aber weiter der vielen üblichen „müssigen Wiederholungen" in den Tonsätzen gedacht wird, als bloßen „Schematismus, der auf der Tonkunst lastet," statt „charaktergemäß sich immer neu zu entwickeln", oder gar als „Nothbehelfe" für die mindere oder sonst zu sehr anzustrengende Erfindungskraft der Tonsetzer, so können wir nicht fassen, warum nicht unser Autor — statt tastend um den Brei herumzugehn — lieber gleich, den ganzen Inhalt ausschüttend, den Topf in Scherben bricht, und nun die Dampfwolken eine nach der andern aus der Pfeife jagend diesen allmälig emporsteigenden, immer neu sich gebärenden Qualm für die Quintessenz wahrer Tonkunst erklärt, mit andern Worten: warum er nicht geradezu der ganzen Architektonik (das ist sein „Schematismus") der Musik den Krieg macht, und zu der Fahne der musikalischen Poeten (statt poetischen Musikanten) schwört, denen er freilich später in Rich. Wagner den Krieg zu machen scheint.

Doch das war negativ. Wir gehen zu Positivem, zu den „gesteigerten Anforderungen", denen nur „wenige, besonders begabte Naturen zu genügen vermögen." Es sind außer dem 1. Festhalten folgerichtiger Charakteristik, 2 der „wesentliche Charakterzug deutscher Instrumentalmusik: die Idealität." Fragen wir aber, was ist, worin besteht jene Charakteristik, diese Idealität, so erhalten wir auf ersteres gar keine Antwort, auf letzteres dagegen neben der, daß im Gegensatze gegen die falsche Idealität oder „jene Musikrichtung, die zwei namhafte ausländische Componisten zu ihren Vertretern hat" der Held der deutschen Symphonie vielmehr immer der Autor selbst, sein eigenes Gefühlsleben der Stoff sei, welchen er zu verarbeiten habe — folgendes Paradoxon, das wir allenfalls in seiner Umkehrung, nimmer aber so gelten lassen können, wie es geschrieben steht. „Was dem eigenem poetischen Innern" heißt es „entspringt, ist auch werth der Aussprache durch die Tonkunst." Versuchen wir die Umkehrung: Was der Aussprache durch die Tonkunst werth sein soll, muß (abgesehen davon natürlich, daß es musikalisch sei) einem poe-

*) Für die höhere Ansprüche Machenden hat auch Beethoven in seiner 9. Symphonie einen Fehler gegen die Folgerichtigkeit der Charakteristik begangen. Kaum nämlich ist der erste Satz auf großartige Weise eröffnet, so verfällt er, statt die Seele des Hörers in dieser Stimmung festzuhalten und höher zu spannen, auf unmotivirte Weise in ein ziemlich mattes langes Dur, und zerstört so den ganzen Eindruck. Das ist Folge des Schematismus. Freilich läßt sich bei der Vieldeutigkeit der Musik auch Widersinniges scheinbar rechtfertigen; aber eben nur scheinbar.

tischen Innern entsprungen sein. Mit andern Worten: Musik muß immer (wie alle Künste) poetisch sein (das Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung); aber Poesie ist noch beileibe nicht — Musik. Da steckt der Knoten. Und darin täuscht sich unser halbes jetziges musicirendes und componirendes Geschlecht. Poetisch (im engeren Verstande) denken und fühlen kann jeder Dilettant. Aber wenn darum noch nimmer ein Dichter aus ihm wird (vgl. a. v. O. Schiller's und Göthe's Briefwechsel) wie viel weniger ein Componist. Heut aber wollen sie mit Gewalt die Musik zur Poesie machen, und das eigentliche specifisch Musikalische (was eben Musik zur Musik stempelt) als Ballast über Bord werfen. Dabei kommt denn beispielsweise das heraus, was uns ein neuester Tonsetzer singt, was Richard Pohl (Neue Ztschr. f. M. v. 1. Aug. d. J.) als zum erstenmal in der gesammten Literatur lediglich auf den übermäßigen Dreiklang gebautes Thema „eine überraschend neue Erfindung im vollsten Sinne des Wortes“ nennt:




und worin sich eben ganz natürlich spiegelt: „Mißmuth und Unzufriedenheit, Verachtung der Welt, der Wissenschaft wie des eigenen Strebens, hoffnungslose Oede“ selbstverständlich des Autor-Helden selbst, wie Herm. Hirschbach oben richtig fordert; nur nicht Faust's, denn das kann keine Musik uns jemals sagen.

Fragen wir nun, was in Summo mit alle dem, was wir in obigem Aufsatz gelesen, und wozu wir so eben theilweise unsere Anmerkungen gemacht haben, gewonnen sei, so müssen wir das Facit ziehen: Wir wissen's nicht. Nach unserer Meinung: wenig oder nichts. Bloßes sehr oberflächliches Raisonnement, Pfeifenqualm, hoffnungslose Oede. Dies unsere, des Korrektors Ansicht, die wir in einem in späterer Nummer folgenden Aufsatze, vielleicht ausführlicher, entwickelt hätten, hätte uns nicht der Zufall erlaubt, die Antwort gleich zu bringen.

## Mozart-Stiftung.

(Bekanntmachung und Einladung.)

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., begründet bei dem im Jahre 1838 dahier veranstalteten Sängerfeste, beabsichtigt bei ihrer im Juni 1863 stattfindenden 25jährigen Jubelfeier ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei noch folgende Bestimmungen der Statuten in Betracht: §. 1. Die Mozart Stiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre. §. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volks ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung besitzen. §. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschuß gemacht. Dieselben müssen nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein. §. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschuß aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen. §. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschuß bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartett-Satzes übertragen. §. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter. §. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben. Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns binnen zwei Monaten vom untengesetzten Datum an alle Diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redaktionen deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung zu deren möglichster Verbreitung einen Platz in ihren Blättern vergönnen zu wollen, und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt a. M, den 25. August 1862.

Der Verwaltungs-Ausschuß der Mozart-Stiftung.

## Nachrichten.

Die Bach-Gesellschaft hat den 11. Jahrgang von J. S. Bach's Werken ausgegeben. Er besteht aus zwei Lieferungen oder Bänden. Die erste Lieferung enthält ein Magnificat in D-dur mit Einlage-Stücken, ein Sanctus in C-dur, ein zweites Sanctus in D-moll, ein drittes in D-dur und ein viertes in G-dur. Die zweite Lieferung enthält Kammermusik für Gesang und zwar das Dramma per Musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan,“ drei Cantaten für eine Singstimme und ein Gelegenheits-Stück „der zufrieden gestellte Aeolus.“

Neulich brachte die Singakademie in Halle unter Leitung von Dr. Robert Franz im großen Versammlungssaale der Francke'schen Stiftungen „Kyrie“, „Credo“ und „Sanctus“ aus Bach's H-moll-Messe in gelungenster Weise zur Aufführung. Das Orchester war durch Hinzuziehung fremder, besonders auch Leipziger Orchesterkräfte wesentlich verstärkt worden. In der nächsten größeren Aufführung der Singakademie wird R. Schumann's „Paradies und Peri“ zu Gehör gelangen.

In Würzburg wurden die öffentlichen Proben des dortigen musikalischen Instituts mit der Aufführung eines großen Oratoriums „Jerusalem“ von dem dort lebenden Componisten Herrn H. Pierson beschlossen. Das Werk fand viel Beifall.

Anton Rubinstein hat eine neue Oper (die in Dresden zur Aufführung angenommen sein soll) und eine neue Symphonie geschrieben.

In Zittau fand am 18. Juli ein Kirchenconcert statt, ausgeführt vom Gymnasialchor unter der Leitung des Herrn Cantor Fischer.

Der königl. preuß. Musikdirektor, Organist Adolf Hesse, hat am 30. Juni in Paris (in der Kirche St. Clotilde) ein Orgelconcert gegeben, zu welchem alle Pariser Organisten, viele Musiker, Kritiker und Dilettanten eingeladen waren. Hesse spielte sowohl eigene Werke, als Bach'sche Fugen, für die Franzosen viel zu „einfach“ und „ascetisch“. Sie nennen sein Spiel „deutsch und protestantisch“! (N. Z. f. M.)

### Wien.

Das in der vorigen Nummer angekündigte Niederösterreichische Gesangsfest hat bereits am Samstag vor dem Erscheinen derselben stattgefunden, und ist die ursprüngliche Textirung nur durch ein Versehen unverändert beibehalten worden.

Die Musikzeitungen füllen gegenwärtig ihre den Nachrichten gewidmeten Spalten mit Berichten über Männergesangsfeste, Liedertafelproduktionen, größere derartigen Vereinigungen u. s. w. — Da alle diese Feste und Produktionen nicht sowohl einen künstlerischen als vielmehr einen socialen Zweck haben, so können d. Bl. wohl füglich von der näheren Aufzählung oder gar Beschreibung derselben absehen.

In Raab soll sich ein „Gesangs- und Musikverein“ gebildet haben, jedoch fehle es noch an einem tüchtigen Dirigenten. (Unsere Herren Abonnenten daselbst werden gebeten uns Näheres hierüber mitzutheilen. D. Red.)

## Berichtigung.

In der vorigen Nummer ist Seite 253, Spalte 1, erste Zeile des dritten Absatzes zu lesen: vierstimmiger statt einstimmiger, und ebendaselbst Spalte 2, Zeile 12: der dort, statt der doch.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 34. Wien, 25. August 1862. III. Jahrgang.



# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für 1/2 Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für 1/4 Jahr (13 Nummern) 1 1/2 fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für 1/2 Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für 1/4 Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.





## Ueber Mozart's Messen.

Von Dr. L.

Vorbemerkung der Redaktion.

Der nachstehenden Abhandlung — obwohl von einem andern, sowohl musikalischen als religiösen, Standpunkt als dem unseren ausgehend — geben wir in unserem Blatte um so lieber Raum, da einmal doch Alles, was unsern Mozart betrifft, besonders wo noch neue Anschauungen zu Tage kommen, an und für sich schon einen jeden musikalischen Deutschen interessiren muß, andererseits aber und hauptsächlich gerade jener, und nur jener (des Verfassers) Standpunkt dazu gehört, um auf jene Messen — kleine und große, bedeutendere und weniger bedeutende — so liebevoll einzugehen, wie es in dem Folgenden geschieht. Die Rubrizirung des „strengen Stils“ im Gegensatz zum „schönen“ ist doch wohl durchaus nur im relativen Sinne (in Absicht auf Anlehnung an Früheres, Traditionelles) zu fassen.

„Diese eigenthümlichen Gebilde haben im Laufe der Zeiten sehr verschiedene Beurtheilung — Gunst und Ungunst — erfahren.

Der protestantische Norden kennt sie nur fragmentarisch unter der Form deutscher Cantaten, zu denen man einzelne Nummern derselben verwendete. Auf das Bedenkliche eines solchen Verpflanzens von derlei Schöpfungen aus dem Mutterboden eines speciellen Cultus hat schon O. Jahn und F. Mendelssohn in seinen Reisebriefen hingewiesen.

Die Chorregenten des katholischen Deutschland hielten diese von origineller Frische und Genialität überströmenden Messen, namentlich die kleineren unter ihnen, schon auch darum ungemein hoch, weil sie Abwechslung in ihr meist nur aus trockenen, handwerksmäßigen Contrapunktisten bestehendes Sonntagsrepertoir brachten, da die andern großen Meister vorzüglich nur Missae solemnes geschrieben.

Die Ungebildeten des Kirchenpublikums pflegten sich, den bessern Theil erwählend, beim Eintritt in die Kirche mit dem lieben Gott gleich in unmittelbaren Rapport zu setzen, den Grad ihrer Erhebung zu ihm ganz und gar nicht von der mehr oder minder vollkommenen Kirchenmusik abhängig machend, die, ihrem Verständniß absolut unzugänglich, zu ihren Häuptern rumorte.

Kirchenbesuchende Kunstfreunde — ein verschwindend kleines Häufchen — erfreuten sich an den Messen Jos. und Mich. Haydn's, Mozart's, Beethoven's ꝛc. ungefähr so wie an kirchlichen Gemälden, indem sie selbe und somit auch das größere oder geringere Maß ihrer religiösen Erbaulichkeit, diese principiell weder aufsuchend noch ablehnend, unbefangen auf ihr empfängliches Gemüth wirken ließen.

Diesen Letzteren ist in neuester Zeit ihr harmloser Genuß vielfach vergällt worden.

Die kritische Erkenntniß hat sich in ihrem unaufhaltsam rücksichtslosen Gang schließlich auch dieses stillen Bezirkes bemächtigt. Aber während auf dem Gebiete der plastischen Kunst durch die Aufklärungen ausgezeichneter Forscher und begünstigt durch ruhigere Zeiten der kaum je ganz auszutragende Streit zwischen den Anforderungen der Religion und den Gesetzen und Consequenzen der Kunst einerseits und zwischen dieser und den Prätensionen und Uebergriffen genialer Künstlerindividualitäten andererseits wenigstens ein leidliches Compromiß gefunden, sind jetzt auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst die heterogensten alle Extreme unserer Zeit nur zu sehr abspiegelnden Parteien auf so verworrene Weise an einander und durcheinander gerathen, daß das Ganze sich ausnimmt wie eine Schlägerei im Finstern, wo man wohl die Streiche fallen hört, ohne zu sehen, ob sie auf Freund oder Feind fallen.

Ist es unter solchen Umständen schon bedenklich, sich auf dies unsicher gemachte Gebiet zu wagen, so wird die Sache doppelt mißlich einem Genius wie Mozart gegenüber, der gegenwärtig theilweise die Zeitströmung überhaupt — bei seinen Kirchencompositionen aber noch obendrein weit verbreitete, tief gewurzelte Vorurtheile gegen sich hat.

Am gerathensten dürfte es noch sein, den Streit über den echten Kirchenstil zu ignoriren und diese in mehr als einer Hinsicht so interessanten Mozart'schen Werke weniger vom streng kirchlich-religiösen als vielmehr vom menschlich künstlerischen Standpunkt aus aufzufassen. Damit dieser ein möglichst freier und unbefangener bleibe, scheint es diensam, folgende allgemeine, auf Thatsachen beruhende Betrachtungen voraus zu schicken:

Als Leopold Mozart die beispiellosen musikalischen Anlagen seines Sohnes gewahr worden, standen ihm, dessen Zukunft zu begründen, vorzüglich zwei Wege offen. Er konnte ihn für die Oper, wo so Mancher Ehre und Geld, ja, wie Gluck, selbst Reichthümer erworben, oder für das Kirchenfach ausbilden, um ihn in einer der damals zahlreichen geistlichen Kapellen eine zwar bescheidene aber gegen die Launen des Modegeschmacks gesicherte Existenz finden zu lassen. Weltklug wie er war, wählte der vorsorgliche Vater beides und ließ seinen genialen Sohn, während dieser fast noch in den Kinderschuhen bereits die Italiener durch seine Opern entzückte, auf dem Gebiete der Kirchenmusik bis in die zwanziger Jahre hinein einen unausgesetzten Cursus der angestrengtesten Studien durchmachen, Studien und darauf begründete tiefe Kenntnisse in diesem schwierigen Fach, auf welche Mozart selbst mit gerechtem Stolz in seinen Bittgesuchen an Kaiser Leopold und den Wiener Magistrat hinweisen durfte.

Als Mozart diese Messen schrieb, war er — O. Jahn hat darüber unverwerfliche Belege gesammelt — nicht blos ein an Körper und Seele noch makellos reiner Jüngling, er war auch, was ja nicht zu übersehen, ein streng gläubiger, devoter Katholik. Fast mit Entrüstung weiset er in einem Briefe den Zweifel seines Vaters, ob er denn

auch regelmäßig zur Beichte gehe, entschieden zurück, und noch von Paris aus schreibt er an ihn, daß er, nachdem das angekündigte Concert glücklich abgelaufen, den Gott versprochenen Rosenkranz gebetet und dann erst im Palais Royal mit Behagen ein Gefrornes zu sich genommen habe. Selbst noch als gereifter Mann fertigt er die Nergeleien seiner Leipziger Freunde über die unpassenden katholischen Kirchentexte sich-lich verstimmt und mit den Worten ab: „Ihr Protestanten ahnet nicht, was unsereins bei diesen Dingen, deren Eindrücke man schon von Kindesbeinen eingesogen, fühlt; ihr ahnet nicht, was ich empfinde, wenn ich es niederschreibe: „Benedictus, qui venit“ oder „Agnus Dei, miserere.“

Wer solche entscheidende Momente, wie die eben angeführten im Auge hält, wird sich nun freilich weniger wundern, wenn er bei näherer Untersuchung diese vielbeschrieenen Werke weit besser als ihren Ruf, wenn er in ihnen fast mit jedem Schritte bald eine in Anbetracht des jugendlichen Alters staunenswerthe harmonische und contrapunktische Kunst, bald wieder eine Innigkeit der religiösen Empfindung und eine Anmuth im Ausdruck derselben findet, die an den mit Mozart kunst- und seelenverwandten Raphael gemahnt.

Selbst von einem rigoroseren kirchlichen Standpunkt aus haben diese Messen vor den solennen seiner Nachfolger bis zu den Neueren und Neuesten herauf eine weit größere Strenge und Compaktheit der Mache voraus. Wie bei den älteren Meistern ruht auch bei ihnen, selbst den letzteren sonst weit freier behandelten, die ganze Kraft auf den 4 Singstimmen und der so kunstvollen Führung derselben mit und gegeneinander. Die einzelnen kleinen Solo's zeigen sich mit Ausnahme der letzten Messe, die auch in anderer Hinsicht eine leidige Ausnahme ist, entweder durch die Begleitung contrapunktisch abgedämpft, oder von einer ungemeinen durch keine koketten Coloraturen entstellten Schlichtheit und Einfachheit. Die Violinen (Viola findet sich nur bei der B-Messe und da vielleicht nur als spätere Zuthat) bleiben trotz ihrer mitunter so kunstvollen Führung fest ans Singquartett geschlossen, lediglich begleitend, ausfüllend oder ihm durch Imitation oder Gegensatz zum Relief dienend. Blasinstrumente sind nur wenige und mit Ausnahme obiger Messe stets nur als Ripienstimmen, nie concertant wie doch selbst mitunter bei dem strengen Mich. Haydn, angebracht. Wie bescheiden die Instrumentirung der Blasinstrumente überhaupt gehalten ist, mag schon der Umstand bezeugen, daß bei zweien im Stiche erschienenen von den Verlegern auf eigene Hand noch einige Instrumente hinzugesetzt sind, um effektvollere Klangfarben hervorzubringen.

Gleichwie die eben angestellten Betrachtungen die Vorzüge der Mozart'schen Messen, so mögen die folgenden die Mängel derselben wenn nicht entschuldigen, doch erklären.

Mozart schrieb sie bekanntlich unter dem beengenden Einfluß des Erzbischofes Hieronymus. Lächerlich zwar wäre es anzunehmen, der Einfluß dieses rohen Patrons, der nicht einmal den Glückswurf, den er mit einem solchen Genie gemacht, zu erkennen und zu schätzen gewußt, habe sich auch auf den innern Bau derselben und ihren Styl erstreckt — zwei kleine, aber vortreffliche Messen Jos. Haydn's zeigen die größte Verwandschaft mit einigen Mozart'schen, und diese selbst gehen, obgleich alle unter Hieronymus entstanden, allmälich vom strengen Stil zum schönen und endlich zum galanten über — aber auch ohne dies waren schon die geringschätzende Behandlung, die der Erzbischof dem aufstrebenden Jüngling angedeihen ließ, so wie die stupide Fixirung der Zeitdauer, die bei diesen kirchlichen Produktionen nicht überschritten werden durfte, hemmende Fesseln genug, da das Genie zur freien Entfaltung vor allem zweier Dinge bedarf: Aufmunterung und offene Bahn.

Eine weitere Schwierigkeit und zwar keine der geringsten lag, als Mozart das kirchliche Gebiet betrat, in seinem eigenen Naturel.

Die Frage überhaupt, wie sich solche außerordentliche Künstlernaturen gleich Mozart ꝛc. zur Religion und zur religiösen Kunst stellen, ist eine der heiklichsten, hier aus oben angedeuteten Gründen nur flüchtigen Fußes zu berührende.

Hat einerseits die Kunst von jeher, eben weil sie göttlich, auch nur in göttlichen Dingen das würdigste Ziel ihres Schaffens und volle Befriedigung ihres Ehrgeizes und daher auch die Religion, heidnische wie christliche, gerade durch die größten Geister ihre größte Verherrlichung gefunden, so ist doch andererseits nicht in Abrede zu stellen, daß diese übergewaltigen Kunstkoryphäen, indem sie das religiöse Feld betraten, auf dasselbe nicht bloß die mannigfachen Anforderungen der schönen Künste, sondern auch ihre eigene scharf markirte künstlerische Individualität mit herüber gebracht, so daß bei den Werken, die sie auf diesem Gebiete schufen, der religiöse Maßstab allein als ungenügend sich ausweist, sie allerseits gerecht zu messen.

Eigentlich fromme Werke, wo keine Nebenwirkung die Andacht stört, sind folglich auch, genau besehen, weniger von jenen großen Originalgenies als vielmehr von minder prätentiösen Talenten zweiten Ranges geschaffen worden, und daher wird, wer in der Kunst lediglich Erbauung sucht oder hierarchische Zwecke verfolgt, bei Mich. Haydn mehr wie bei seinem begabteren Bruder oder bei Mozart und Beethoven — in den Gemälden Franeia's oder Perugino's mehr wie in jenen Raphael's, Titian's oder Michel Angelo's seine Rechnung finden.

Schließlich darf man nicht übersehen, daß, um Mozart's Leistungsfähigkeit im kirchlichen Fache zu beurtheilen oder das Geleistete mit den Leistungen Anderer zu parallelisiren, diese Messen nicht ausreichen. Denn bei aller Anerkennung seines innersten Talents und dessen unbegreiflicher Frühreife ist doch an diesen Gebilden auch ohne die Jahreszahl — sie sind fast alle vom 15—20. Lebensjahre und selbst die letzten zwei großen C-Messen noch vor „Idomeneo“ entstanden — recht gut wahrzunehmen, daß sie ein Werdender, kein Gewordener, kein Fertiger geschrieben.

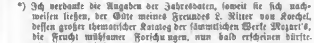
Während die ersteren derselben ein entschiedenes Anlehnen an ältere Muster und traditionelle Formen aufweisen, gleichen die späteren kühnen, aber gefährlichen und nichts weniger als immer glücklich abgelaufenen Versuchen außerhalb herkömmlicher, ausgetretener Bahnen — merkwürdiger Weise suchte sie Mozart später im Requiem wieder auf — sich einen neuen eigenthümlichen Kirchenstil zu gründen, lediglich gestützt auf seine Künstlerindividualität und geleitet von seinem Instinkte des Schönen, der jedoch auf diesem Gebiete als ein nicht ganz unbedenklicher Führer erscheint.

Dieser Umschwung der Kunstanschauungen, der in dem jungen Meister mit so rapider Schnelligkeit statt gefunden, gibt diesen Messen auch von der Seite ein vorzügliches Interesse und zugleich ein passendes Motiv für folgendes Eintheilungsschema derselben ab, das um so ungezwungener erscheint, da es größtentheils mit den steigenden Jahreszahlen zusammenfällt *).

## A. Strenger Stil

### a. Missae breves.

Messe Nr. I.



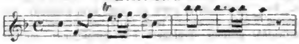

*) Ich verdanke die Angaben der Jahresdaten, soweit sie sich nachweisen ließen, der Güte meines Freundes L. Ritter von Koechel, dessen großer thematischer Katalog der sämmtlichen Werke Mozart's, die Frucht mühsamer Forschungen, nun bald erscheinen dürfte. (Ist bereits erschienen. Anm. d. Red.)

Mit Hinweglassung jener Messen, die Mozart im Knabenalter geschrieben und die meist nur in ihren Anfangstakten bekannt, in seinem Nachlasse bei André sich finden, beginnen wir die Reihe der gang und gäbe gewordenen mit dieser, die obgleich ohne nachweisbare Jahreszahl, dem Stile nach eine der ältesten zu sein scheint.

Sie geht auch im thematischen Katalog des A. Fuchs unter Mozart's Namen; O. Jahn hingegen spricht sie ihm ab. Gründe sprechen dafür und dagegen.

Eine gewisse Kleinlichkeit der Auffassung und Schüchternheit des Vortrags, der Mangel des Mozart so eigenthümlichen inneren Feuers, eine hie und da gar zu altväterische Treuherzigkeit und Naivetät erregen herzlich Bedenken, aber andererseits zeigt sie im „Quoniam tu solus“ und im „Dona nobis“ eine so frappante Analogie mit der unmittelbar darauf folgenden, doch sicher echten, zu Gratz im Autograph vorhandenen F-Messe, daß obige Zweifel theilweise wieder schwinden. Leicht und flüchtig, wie O. Jahn meint, ist sie sicher nicht gearbeitet, vielmehr von Seite der Technik Mozart's vollkommen würdig; schon die ersten 8 Eingangstakte des Kyrie, das „Qui tollis,“ insbesondere aber das so schwierig gesetzte „Credo“ verrathen den Meister. Doch vor allem dürfte das „Laudamus te“ im Gloria den Ausschlag geben. Wer unter den damaligen Tonsetzern Oesterreichs außer Mozart konnte dies Laudamus geschrieben haben, das an Reinheit der Empfindung und an holdseliger Lieblichkeit des Ausdrucks seines Gleichen sucht?

Messe Nr. II.



(Comp. 1774. Nur für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel gesetzt. Die Prager Auflage enthält Instrumentalzugaben von fremder Hand.)

Diese Messe ist bekannt und berühmt, doch nicht jede Nummer vom gleichen Werth.

Vor allem setzt das Kyrie in Erstaunen, nicht durch die contrapunktische Kunst, die sich hier wie in der ganzen Messe in herber Strenge offenbart, wohl aber durch eine befremdende Großheit der Auffassung, durch jene, bei dem 18jährigen Jüngling geradezu unbegreifliche, überlegene Sicherheit und Ruhe des vollendeten Meisters, unter dessen Händen diese starren, contrapunktischen Massen wie weiches Wachs zu edlen Formen sich schmiegen mußten.

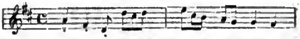
Gloria und Credo theilen diese großartig würdevolle Einfachheit nicht, sind aber wieder mit so raffinirter, fast an Ostentation streifender Kunst gearbeitet, und daher auch so schwierig auszuführen, daß diese Messe dadurch gleich jener Nr. III. zum Prüfstein einer guten Capelle wird. In dem in seiner Art so bewunderungswürdigen Credo zieht sich Mozart's Lieblingsthema:



das er oft und zuletzt in der C-dur-Symphonie als eines der 4 Hauptthemen des Finales angebracht, durch das ganze Tonstück hin, ihm Einheit und durch die stetige Wiederkehr der, den obigen 4 Noten untergelegten Worte: „Credo, Credo“ auf recht sinnvolle Weise den Ausdruck fester Gläubigkeit gebend.

Auffallender Weise ist der Rest dieser, in den ersten 3 Nummern mit so sichtlicher Liebe componirten Messe weit knapper und wie unter dem Drange, bald an's Ende zu kommen, ausgeführt; sicherlich in Folge des erzbischöflichen Gebotes, das bei diesem ausgezeichneten Werke in seiner ganzen Unsinnigkeit erscheint. Die begleitenden Violinfiguren im Agnus drücken diesem Tonstück einen eigenthümlichen Stempel düsterer Hoffnungslosigkeit, einer Reue, die fast verzweifelt, auf. „Dona“ hat die edle Einfachheit des Kyrie ohne seine Großartigkeit, dafür aber durch das crescendo und decrescendo der Singstimmen, das, obgleich nicht vorgezeichnet, im Gange der Melodie liegt, einen vortrefflichen, dem Texte ganz entsprechenden Ausdruck sehnsüchtigen Flehens um Frieden, vorausgesetzt, daß das Allegro im Kirchentempo *) genommen wird. Schade, daß gegen den Schluß einige triviale Coloraturen sehr störend wirken.

Messe Nr. III.



(Comp. 1774. Nur für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel Die Prager Ausgabe enthält die willkürliche Zuthat von 2 Hörnern.)

Um wenigstens an einer Nummer durch Analyse derselben zu zeigen, wie viel von einer Kunst, die sich zuweilen eher verbirgt als aufdrängt, in diesen kleinen unscheinbaren Schöpfungen Mozart's enthalten, wollen wir dieses Kyrie etwas näher betrachten.

Es ist merkwürdig genug, zählt nur 40 Takte und doch wiederholt sich das Motiv




wenigstens 10 mal, ja die analoge, synkopische Figur der Violin II



so wie die einfach imitirende der Violin I. dazugerechnet, weit über 20 mal. Jeder Andere wäre der trostlosesten Monotonie verfallen; Mozart umschiffte durch den Aufwand seiner Kunst die Klippe und brachte sogar durch die oftmalige Wiederholung eines glücklich gewählten Motivs, das wie ein Ausruf klingt, eine poetische, dem Texte ganz entsprechende Nebenwirkung: stete Anrufungen Gottes, ein fortgesetzter Nothschrei der Menschheit, der aus allen Lagen und von allen Seiten zu ihm empor schallt.

Die ersten 5 Takte bilden die Exposition des am Schlusse noch einmal vorgeführten Themas. Vom 6. Takte angefangen beginnt nun das geistvolle Spiel. Die Singstimmen imitiren abwechselnd eine die andere und auf verschiedenen Stufen, bald entfernter, bald dicht hintereinander in einer Art Engführung. Die Violinen hinwieder imitiren einander wechselweise oder in Verbindung mit dem Vokalquartett, entweder einfach, oder in Synkopen, oder verkehrt. Auf diese Weise antwortet z. B. im 6. Takte der Diskant dem Tenor und der Alt dem Baß, beide mit einer andern Figur; zu gleicher Zeit imitirt die Violin II den Tenor, aber synkopisch, und die Violin I den Diskant aber in der Umkehrung, und so fort unter stetem Wechsel der Combinationen.

Und doch alle diese Kunst sie wäre nur eine halbe, diente sie nicht, wie hier, als Mittel zu höheren Zwecken, dem kirchlichen Text den entsprechendsten musikalischen Ausdruck — einer schönen übersinnlichen Idee einen dem menschlichen Ohr vernehmbaren Körper zu verleihen.

*) Weil immer und immer außer Acht gelassen, muß immer und immer wieder daran erinnert werden, daß die alten Kirchentempi weit langsamer gingen. Nebst jener, der süddeutschen Schule eigenthümlichen Frische und Lebensfülle — eher Vorzüge als Mängel zu nennen — hat sicherlich nichts die Kirchenwerke derselben mehr in den Verruf der Unkirchlichkeit gebracht als dies unselige Vergreifen des Tempo.

Einen interessanten Gegensatz zu diesem Kyrie bildet die 3. Abtheilung des Credo. Nachdem Mozart im „Resurrexit“ eine Fughette angestimmt, gleitet er unvermerkt ins ursprüngliche Thema des Credo, von da in ein Solo und aus diesem ins Thema zurück, um es alsobald wieder durch die Fughette und diese nochmals durch das Thema zu unterbrechen, das er endlich ganz unerwartet in derselben Weise wie das „Descendit“ schließt: und dieß alles so ungezwungen, so ohne alle Störung des Redeflußes! Auch hier ist Kunst, aber keine solche, die als Trägerin einer höhern Idee dient.

Das „Agnus“ dieser Messe ist von ergreifender Wirkung. Unter leisem Pochen der Violinbegleitung tritt feierlich eine Singstimme nach der andern auf, um offenes Geständniß der Schuld abzulegen; alle diese Einzelstimmen vereinigen sich am Schlusse zu einem erschütternden Chor, zu einem allgemeinen Anklage- und Bußgebete. „Ihr ahnt nicht, was ich fühle, wenn ich es niederschreibe: Agnus Dei, miserere, rief, wie oben erwähnt, Mozart einst aus, und dies Agnus zeigt, was er fühlte.

Das nun folgende „Dona“ trägt, den Frieden, um den es bittet, gleichsam anticipirend, durchaus das Gepräge unbefangener, kindlicher Heiterkeit an sich; verräth aber durch die kunstvolle Vertheilung der Melodie auf die einzelnen Stimmen und die Verschmelzung derselben zu einem geschmackvollen Ganzen die jugendliche Meisterhand. Ein totales Umstürzen des Themas und ein Uebergang von Moll in Dur, eben so unerwartet als frappant, machen sich darin noch besonders bemerkbar.

Uebrigens ist nicht zu leugnen, daß Mozart mit diesem Dona, das so lebhaftes Colorit und dabei eine ausgesprochene Rondo-Form an sich trägt, bereits einen merklichen Schritt gegen das weltliche Gebiet hin gethan, welches er später, wie wir sehen werden, noch öfter und noch entschiedener betritt.

Messe Nr. IV.



(Comp. 1774? 1775?)

Sie ist gleich ihren 3 Vorgängerinnen in den ersten Nummern mit contrapunktischer Strenge gearbeitet, daher auch den Sängern bei der Produktion Schwierigkeiten bereitend, was namentlich von den Solo's in dem übrigens sehr schön durchgeführten Gloria und Credo gilt, welch letzteres ein kurzes aber meisterliches „Crucifixus“ in sich schließt.
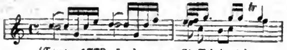
Eine stark markirte Violinfigur im Osanna ist Gegenstand des Spottes geworden; sie streift allerdings, wie so manche andere Stelle in dieser hie und da auffallend altväterisch gehaltenen Messe ans Geschmacklose, wird aber gemildert, wenn man sie nicht für sich allein, sondern im Zusammenhang mit den Singstimmen und als integrirenden Theil der Durchführung betrachtet.

Ein treuherzig frommes Benedictus, ein tief gefühltes Agnus machen sich auch hier wieder bemerkbar; so wie denn überhaupt die Messen dieser Periode, während sie in ihren ersten Nummern in der Strenge des Styls zuweilen an Pedanterie grenzen, in ihren Benedictus und Agnus, wo es der Text verstattet, meistens einen wahren Zauber der holdseligsten Anmuth, der tiefsten Empfindung entfalten; so wie Raphaels, wenn auch nicht schönste und kunstvollste, aber reinste und züchtigste Madonnen in jene Jugendperiode fallen, wo er noch in den Fußstapfen seines strengeren Meisters Perugino wandelt.

Im „Dona“, wo Mozart, das ohnedies sehr prägnante Thema des Kyrie wiederholend, noch ein zweites von ungemeiner Lebhaftigkeit hinzugesellt, gewahrt man bereits den Keim zu jener späteren Auffassungsweise, wo das „Dona pacem“ nicht mehr, dem Text entsprechend, in sanfter Heiterkeit, sondern auf geräuschvoll pompöse Weise die kirchliche Funktion beschließt.

**b. Missae solemnes.**

Messe Nr. V.



(Comp. 1773. In honorem St. Trinitatis).

Sie ist der Jahreszahl nach vor der nur um ein Jahr jüngeren Messe Nr. II einzureihen, und doch, welch ein Unterschied zwischen beiden, so nahe auf einander folgenden! Während dort trotz der strengen Form doch jede Nummer bereits Mozart'schen Stempel trägt, hat er hier, Agnus ausgenommen, jeden einigermaßen auffälligen Zug seiner genialen Individualität mit solcher Aengstlichkeit gemieden, daß diese ganz und gar in ausgefahrenen Geleisen sich bewegende Messe, wüßte man ihren Autor nicht, ebensogut einem der besseren damaligen Contrapunktisten zugeschrieben werden könnte.

Daß auch von dieser Seite die Jugendarbeit nicht mehr als Schülerarbeit erscheint, und Mozart, was die musikalische Technik anbelangt, bereits im 17. Jahre auf einer Stufe gestanden, die Andere kaum im gereiften Mannesalter erreichten, ist freilich kein geringes Lob und in dieser Hinsicht dürfte es für den Fachkundigen von Interesse sein, dies Werk, namentlich die beiden Fugen im Credo und Dona, im Detail zu prüfen.

Das der ersten Fuge vorhergehende in unaufhörlichen Achteln und Sechzehnteln sich bewegende „Cujus regni non erit finis“ streift, selbst wenn ein nicht vorgezeichnetes langsameres Tempo genommen wird, durch das nothwendig daraus entstehende geistlose Geplapper der Singstimmen fast an's Burleske; dasselbe ist mit der Violinbegleitung im Benedictus der Fall, die dieser Nummer den Charakter eines fast bis zur Carrikatur getriebenen Zopfstyls aufdrücken. Wollte Mozart damit vielleicht einen älteren Componisten am erzbischöflichen Hofe parodiren? *) Jedenfalls ist auffallend und kaum anders als aus geheimer Absichtlichkeit zu erklären, daß gerade auf dieses insipide, kleinliche Benedictus ein im edelsten Style gehaltenes Agnus folgt, das durch grandios breite Anlage und würdevolle Stimmung zu den schönsten gehört, die er geschrieben.

Messe Nr. VI.



Diese wenig bekannte Messe kam dem Verfasser dieses Aufsatzes nur einmal flüchtig in Partitur zu Gesichte. Sie scheint viel Analogie mit der vorhergehenden und gleich dieser mehr vom schablonenhaft herkömmlichen, als vom charakteristischen Style ihres Autors zu besitzen, wodurch sich wohl auch die geringe Verbreitung derselben erklärt. Zu Mozart's Säkularfeier ward sie in Salzburg aufgeführt.

## Ein Protest.

„Ueber das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung“ gewiß für Jeden, dem die Musik am Herzen liegt, eine Frage von der größten Wichtigkeit! Wenn

*) Weder an Geist noch an Muthwillen fehlte es dem jungen Künstler zu solchen feinen Persiflagen. Hatte er doch seinem Erzbischof, der gegen ihn die tiefsinnige Bemerkung gemacht: „Der Bassist Fischer scheine doch eine für einen Bassisten fast gar zu tiefe Baßstimme zu haben,“ mit der noch tiefsinnigeren Antwort getröstet: „Das werde sich nach und nach geben, nächstens werde er höher singen.“

es daher Jemand unternimmt dieses Verhältniß zu erörtern, kann er von vorne herein auf die Theilnahme aller musikalisch Gebildeten sicher rechnen. Um so empfindlicher war es aber eben deshalb für uns, in dem Maße unsere Erwartungen getäuscht zu sehen, wie es durch den Aufsatz mit obiger Ueberschrift in Nr. 30 dieser Zeitung der Fall war. Statt das Verhältniß der Musik zur allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung zu erörtern, bringt dieser Aufsatz nur eine Reihe von übel begründeten Anklagen gegen unsere heutige musikalische Kunst, Anklagen, die, wenn sie sich begründen ließen, unserer Kunst im Interesse der allgemeinen, insbesondere sittlichen Bildung ein Ende machen müßten. Ehe wir aber dieses Verdammungsurtheil aussprechen lassen ist es gerathen, die Anklage näher zu untersuchen, und man erlaube uns daher hier auf des Verfassers und seiner beiden Gewährsmänner, des Uebersetzers des Aristophanes Seeger, und des älteren Schriftstellers Jakobs Ansichten näher einzugehen.

Der Verfasser spricht zu Anfang von den alten Hellenen, und von dem Einfluß, den sie der Musik auf die sittlich-harmonische Ausbildung des Menschen beimaßen, und fährt fort: „Wie bedenklich müßte einem edel gebildeten Griechen jenes Zeitalters erst unsere Musik erscheinen, und zwar diejenige am meisten, in welcher wir gerade die höchste Kunst bewundern und verehren," — wir schließen uns von ganzem Herzen dem Fragezeichen der Redaktion an: „diejenige am meisten?" Wir verehren und bewundern Bach's und Beethoven's Kunstwerke, weil sie dem besten Menschengeiste eine seiner würdige Beschäftigung bieten, weil sie uns alle erfreuen und erbauen, wir halten dagegen den Einfluß der Verdi'schen Musik auf die Menschheit für schädlich, weil sie vor Allem auf die Geistesträgheit und Sinnenlust der Menge rechnet. Der edel gebildete Grieche sollte Verdi für minder bedenklich als Beethoven halten? Doch, wie wir sehen werden, gewiß würde der edel gebildete Grieche Bedenken der stärksten Art gegen unsere Musik überhaupt hegen, aber aus Gründen, die wir zwar begreifen können, die wir uns aber nicht zu Herzen zu nehmen brauchen. Hören wir erst den Verfasser weiter: — „und wie würde sich Platon entsetzen, wenn man ihn der heutigen europäischen, clavierspielenden Menschheit gegenüber stellen könnte!" Wahrscheinlich würde er sich entsetzen, denn Platon musicirte auf griechische Weise, wenn er überhaupt musicirte, und er würde nicht den besten Begriff von unserem an die schwebende Temperatur gewöhnten Gehör, dem Vierteltöne und das enharmonische Klanggeschlecht unerhörte Dinge sind, bekommen. Wollte und könnte uns dagegen Platon eine Musik nach seinem Sinne veranstalten, wir würden uns nicht minder entsetzen, denn: „Die Griechen kannten keine Harmonie, sondern sangen in der Octave oder im Einklang, wie noch heutzutage jene asiatischen Völkerschaften, bei welchen überhaupt Gesang angetroffen wird. — Das kunstgebildetste Volk des Alterthums, so wie die gelehrtesten Tonsetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unsere Hirtinnen auf der entlegensten Alpe: in Terzen singen." (Hanslick, vom Musikalisch-Schönen S. 85.) Jeder nur halbwegs musikalisch Gebildete unter uns wird deshalb ein richtigeres Urtheil über die clavierspielende Menschheit abgeben können als Platon. Warum aber überhaupt den edel gebildeten Griechen und Platon heraufbeschwören, und sie der clavierspielenden Menschheit gegenüberstellen? Hat der Verfasser selbst niemals einem Stück clavierspielender Menschheit gegenüber gestanden und sich vor ihm entsetzt? Wir wissen, daß wir eine Menge von Uebelständen, welche die wahre Kunst beeinträchtigen, dem Einfluß des sich immer mehr ausbreitenden Clavierspiels zuzuschreiben haben, wir wissen, daß Eitelkeit und geschäftiger Müssiggang unter den Clavierspielern und Spielerinnen häufig genug anzutreffen sind, und wahrscheinlich hat der Verfasser diese Uebelstände im Sinn; wir wenigstens vermögen nichts anderes aus seinen Worten herauszulesen. Wir meinen aber, daß wir Alle es als unsere Pflicht erkennen sollten, diesen Uebelständen nach Kräften entgegen zu arbeiten, und daß wir uns da weit besser selbst zu helfen vermögen als es Platon vermöchte. Freilich — indem wir weiter lesen, werden wir irine, daß wir den Verfasser mißverstanden haben müssen, denn er fährt fort: „Das höchst Bedenkliche der Musik und einer rein musikalischen Bildung liegt meines Erachtens darin, daß sie den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle concreten wie substanziellen Lebensverhältnisse gleichgiltig macht, in welcher sich doch gerade die Sittlichkeit . . . . zunächst zu bewähren hat." Hier meint der Verfasser offenbar Musik im eigentlichen Sinne, also die schönste und beste zumeist. Fast müßten wir es bedauern, und doch müssen wir uns freuen, der des Verfassers Meinung durchaus entgegengesetzten zu sein. Wir können natürlich nicht wissen, welche Erfahrungen der Verfasser gemacht hat, es wäre aber sehr wünschenswerth, dieselben zu kennen, da wir es bis jetzt für eine ausgemachte Sache hielten, daß eine musikalische Bildung im höheren Sinne nur denjenigen zu erwerben möglich ist, welchen wir auch allgemeine Bildung, die doch die sittliche Bildung in sich begreift, zugestehen müssen. Es gehört nach unserer Ansicht nicht hierher, wenn wir von bedeutenden Männern der musikalischen, wie auch jeder anderen Kunst und Wissenschaft hören, daß sie im sogenannten praktischen Leben nicht immer die gewandtesten waren; in Fällen, in denen sich die Sittlichkeit zu bewähren hat, werden diese Männer, die sogenannten praktischen sowohl wie die unpraktischen, in Folge ihres höheren Bildungsgrades gewiß am wenigsten irren oder fehlen. — „Sie (die Musik nämlich) verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz ins Unbestimmte, sie schärft den Verstand, aber ganz ins Abstrakte, ...." und dieses erscheint dem Verfasser bedenklich? Hier sind wir in dem glücklichen Falle Platon, den Hellenen, für uns reden lassen zu können. Keine Wissenschaft schärft so sehr den Verstand durch Beschäftigung mit abstrakten Dingen wie die Mathematik. Lichtenberg überliefert uns gelegentlich den Ausspruch Platon's: „Wer nicht weiß, daß die Seite und Diagonale eines Quadrats incommensurabel sind, ist eine Bestie." Platon mußte recht gut wissen, daß nur die wenigsten Menschen zum Studium der Mathematik berufen seien, und wenn er dennoch von jedem Gebildeten auch Kenntniß der Mathematik verlangte, so konnte es nur sein, weil er sich von ihr den günstigsten Einfluß auf den Verstand der Menschen versprach. Da dieselbe Sache aber doch nicht bald nützlich bald schädlich sein kann, so ist auch nicht einzusehen, weshalb wir die verstandesschärfenden Eigenschaften der Musik befürchten müßten.

Der Verfasser führt jetzt eine „vortreffliche" Auseinandersetzung des Gelehrten Jacobs an darüber, was die Musik als Mittel der Erziehung sein sollte. In derselben heißt es: „Einerseits wird diese Kunst zur Künstelei, zur „„Kunst des Equilibristen"", zu einer Schule der Eitelkeit erniedrigt, andererseits zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize." Und das wäre alles was die Musik heutzutage ist? Wir sehen uns freilich außer Stande diese Worte zu widerlegen, denn wie ein rechtschaffener Mann es für unter seiner Würde halten wird, den Beweis anzutreten, daß er ein ehrlicher Mann sei, ebenso müssen wir es für der Kunst und der Künstler unwürdig erklären, den Beweis dafür zu verlangen, daß die musikalische Kunst keine Künstelei, keine Kunst des Equilibristen, keine Schule der Eitelkeit, kein entnervendes (also entsittlichendes) Spiel unbestimmter Reize sei. Man wird hier nicht einwenden wollen, daß es in der musikalischen Kunst Verirrungen gegeben habe und noch gäbe, die man nicht mit Unrecht mit Namen wie die obigen bezeichne, als Künstelei: die Grübeleien mancher Contrapunktisten, als Equilibristenkunst: die Uebergriffe der Virtuosen im schlimmeren Sinne u. s. w. Ebenso gewiß ist es aber auch, daß es, so lange die musikalische Kunst besteht, zu allen Zeiten Männer gegeben hat, die das Beste und Edelste in der Kunst zu leisten bestrebt waren. So lächerlich es nun sein würde, vor dem Studium der Wissenschaften zu warnen, weil dieselben zuweilen durch Pedanterie und Kleinigkeitskrämerei entwürdigt werden, ebenso lächerlich ist es, wenn man eine schöne und edle Kunst verdächtigt, weil sie zu Verir-

rungen und Uebergriffen Anlaß geben kann. Wenn es der Gelehrte Jacobs daher unternahm, sich über die Musik auszusprechen, so mußte man annehmen, daß er billigerweise nicht nur von der schlechten Musik reden würde, sondern daß er auch den Eindrücken der guten Musik nicht unzugänglich sei. Letzteres scheint indessen nicht der Fall zu sein. Der Gelehrte Jacobs hält die Musik offenbar für eine Sache, die besser unterbliebe, denn er fährt fort: „In ihrer freiesten Gestalt führt diese wunderbare Kunst durch die unendliche Fülle der Ideen, die sie gestaltlos (?) und unentwickelt in das Gemüth versenkt, zu einer Melancholie, die, wiederholt genossen, durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt.“ Daß die Musik unterdrückt zu werden verdiente, wenn sie, wie das Opium den Körper, so den Geist entmannte, ist wohl keine Frage, eine Widerlegung aber ist aus den oben angeführten Gründen auch hier unmöglich. — „Dem unbestimmten Sinn der Jugend aber muß das Bestimmteste geboten werden. Daher ihr keine Musik heilsam ist, als die, welche schöne und erhabene Worte vergeistigt, und gehaltvollen Gedanken ihre ätherischen Schwingen leiht.“ Gewiß würde solche Musik der Jugend heilsam sein, vorausgesetzt, daß die Musik allen Anforderungen, die wir an gute Musik machen, genügte, und deßhalb müßte man vor allem dem schaffenden Künstler vollkommene Freiheit lassen; wollte man ihn zu einer mißverstandenen Einfachheit zwingen, wollte man ihm des erziehlichen Zweckes halber Texte aufdringen, welche zwar schön, erhaben und gedankenvoll sind, aber einer musikalischen Behandlung widerstreben, wir würden etwas zu Stande bringen sehen, was mit nicht mehr Recht Musik zu nennen ist, als wir es Poesie nennen dürfen, wenn wir in Grammatiken der lateinischen Sprache Reihen von Wörtern mit gleichen Eigenschaften in Bezug auf Declination u. s. w. des besseren Gedächtnisses halber in Reime gebracht finden.

Der gelehrte Jacobs, dessen Phantasie, wie wir annehmen mußten, für unsere musikalische Kunst unempfänglich ist, überläßt sich seiner Phantasie, indem er es unternimmt, uns griechische Musik, wenigstens ungefähr zu schildern. „Das fromme, ernste Gedicht bewegte sich in feierlichen Rhythmen und war mit der zarten Fülle einer ungekünstelten Melodie umschleiert, die gleichsam mit wenigen Farben nur den kräftigen Umriß belebte.“ — Es ist ein sonderbares Spiel des Zufalls in einem und demselben Blatte diese Worte des Herrn Jacobs zu lesen und diese des Herrn Paul Marquard (in dessen Recension des Ambros'schen Buches): „Daß die Griechen Musik gehabt haben, wissen wir; wir kennen aber diese Musik nicht, uns eine Vorstellung davon zu machen, die nicht Träumerei ist, ist uns fast unmöglich ...“ Wir wissen aber in der That nicht, was wir uns unter diesen „feierlichen Rhythmen und ungekünstelten Melodien“ denken sollen, umsoweniger, als weder der Gelehrte Jacobs noch sonst irgend Jemand weiß, wie das, um was es sich handelt, die griechische Musik nämlich, beschaffen war. — Es folgen nun einige Aussprüche des Aristoteles, des Platon u. s. w., die wir hier auf sich beruhen lassen können, da es uns nur darauf ankam, völlig unbegründete Anklagen gegen unsere Kunst abzuweisen, wir wenden uns daher jetzt zu den Bemerkungen des Uebersetzers des Aristophanes, Seeger.

Hier geht es der Musik fast noch schlimmer, als bei Jacobs. Wenn uns etwas trösten kann, so ist es nur dieses, daß es unmöglich ein Freund der Musik sein kann, der so redet. „Durch den öffentlichen fast allgemeinen Gebrauch der künstlichsten Musik ist ihre sittliche Wirkung fast ganz vernichtet.“ — Wir müssen bekennen dieses nicht zu verstehen. Künstlerische Musik (künstliche Musik ist jede Musik ohne Ausnahme, denn eine Naturmusik giebt es nicht) ist nach unserer Ansicht bis jetzt noch keineswegs im allgemeinen öffentlichen Gebrauche und wird ihrer Natur nach vielleicht nie dahin gelangen, allgemein gebraucht zu werden. Worin ihre sittliche Wirkung, die jetzt fast ganz vernichtet sein soll, bestanden habe, wissen wir nicht. Wir kennen freilich die Geschichtchen von den Hellenen, die durch Melodieen phrygischer Tonart kampfbegeistert und zu Heldenthaten angefeuert wurden u. s. w.; eine solche Wirkung der Musik scheint uns aber des Menschengeistes kaum würdig, da die phrygische Tonart einer schlechten Sache eben so gut zum Siege verhelfen müßte, als einer guten. Daß wir eine solche Wirkung unserer musikalischen Kunst nicht kennen, kann uns im Interesse der Sittlichkeit nur erfreulich sein. „Da sie (die Musik nämlich) die Kenntniß der meisten, auch der musikalisch gebildeten Zuhörer übersteigt, so begnügen sich die Einen mit maßloser Bewunderung der sich immer mehr überbietenden Fertigkeit, die Anderen mit einem dumpfen Brüten über unbestimmten Gefühlen und sinnlichen Reizungen“ — Die Sache wird immer ärger! Weil der Uebersetzer des Aristophanes, Seeger, vielleicht nie Freude an der Musik gehabt hat, behauptet er von den Tausenden Gebildeter, denen die Musik eine Quelle reinsten Genusses und Gegenstand fröhlichster Arbeit ist, ihr Vergnügen sei der allererbärmlichsten Art! Wir müssen es ihm freilich überlassen, nach Bedürfniß über die Musik „bitter wie Aristophanes zu lachen,“ wir wollen uns aber wohl hüten mit ihm zu lachen und müssen es im Gegentheil bedauern, daß Herr Seeger unserer Kunst so unzugänglich ist.

Wenn Gelehrte oder Jugenderzieher es unternehmen, sich darüber auszusprechen, welche Stelle die Musik in der Erziehung der Jugend einzunehmen hat, so haben sie gewiß alles Anrecht darauf, gehört zu werden; wenn sie aber in der unerhörten Weise zu Werke gehen, unsere ganze heutige Musik schlechthin zu verwerfen und uns dagegen auf ein nur in ihrer Phantasie existirendes Ideal von griechischer Musik zu verweisen, so muß man sich ihrer allerdings nach Kräften zu erwehren suchen. Wir wollen aber die Hoffnung nicht aufgeben, daß sich noch einmal Jemand, der unsere Musik liebt und schätzt, berufen fühlen möge, über diese Angelegenheit das Wort zu nehmen; wir brauchen gewiß nicht zu befürchten, daß die Musik dabei zu Schaden kommen werde.

## Correspondenzen.

### Aus London.

Ed. H. Wenn von der „Oper in London“ gesprochen wird, hat man immer an die italienische zu denken. Seit einigen Jahren ist zwar der Versuch einer „englischen National-Oper“ wiederholt gewagt worden, allein diese schwächliche Schöpfung wird von den eigenen Landsleuten als Aschenbrödel behandelt und darf sich nur „hors de saison“, in den Wintermonaten blicken lassen. Während der „Saison“ — ein Begriff, der in London mehr als irgendwo auch in künstlerischen Dingen entscheidet — gibt es nur eine italienische Oper, und diese obendrein doppelt vertreten durch zwei rivalisirende Opern-Gesellschaften im Coventgarden und in Her Majesty's Theatre. Eine so unerhörte Ausdehnung italienischer Opernmusik in fremdem Land muß heutzutage nicht wenig auffallen. Dies Festsitzen auf einem antiquirten Standpunkt charakterisirt nicht nur die historisch gewordene Zähigkeit der Engländer auch in künstlerischen Dingen, es beweist ebensosehr ihre Verlegenheit, der Alleinherrschaft der wälschen Oper eine ebenbürtige nationale Produktion entgegenzusetzen. Seit den zweihundert Jahren, als die italienische Oper allmälig von Europa Besitz zu nehmen begann, um ihn lange Zeit unbestritten zu behaupten, hat sich in Deutschland und Frankreich längst eine eigenthümliche Kunst entfaltet und jene importirte wieder herausgedrängt. In Paris besteht zwar noch die Gewohnheit einer kurzen „italienischen Saison“, allein neben dieser setzen rührig und unbeirrt zwei bis drei französische Bühnen die Pflege der nationalen Oper fort. Weit entfernt, in der Saison auf das Gastspiel „aux Italiens“ angewiesen zu sein, erblicken die Pariser kaum mehr etwas anderes darin, als einen aristokratischen Leckerbissen. In Deutschland haben nicht nur die ehemaligen Hauptsitze der italienischen Oper, Dresden, München, Berlin, die deutsche Oper längst vollständig an die Stelle der wälschen treten lassen, auch Wien hat den letzten Nachklang derselben, die dreimonatliche Stagione im Kärnthnerthor-Theater, als antiquirt aufgegeben. In London hingegen vertreten noch immer das gesammte große Kunstgebiet der dramatischen Musik — zwei italienische

Gesellschaften. Sie herrschen während der ganzen Zeit allein, wo in London überhaupt von Theater und Musik die Rede ist, denn die ärmliche Komödie, die unter dem prunkenden Namen „new royal Operetta-House“ ihr dunkles Wesen treibt, ist in Wahrheit nichts anderes als ein schlechtes Vaudeville-Theater. Sie hat nicht entfernt die musikalische Bedeutung, welche z. B. unserem Kaitheater zukommt. Der künstlerische Einfluß der italienischen Oper in London ist im Vergleich zu ihrer Breite und Kostspieligkeit sehr gering. Wenn irgendwo die Oper den Kainsstempel ihrer Entstehung, den Charakter höfischer leerer Ergötzlichkeit noch aufweist, so ist dies der Fall in London. Dies Institut, das fabelhafte Summen verschlingt, steht mit der Nation nicht in dem leisesten inneren Zusammenhang. Es hat gar kein Verhältniß zu dem Volk. Nur die Geld- und Geburts-Aristokratie, verstärkt durch die neugierige Touristenschaar, nimmt Antheil daran. Die italienische Oper zu besuchen ist Mode, sie gehört zu den Satzungen des bon ton. Von dem innerlich erregten Antheil, mit welchem in Deutschland und Frankreich das Erscheinen einer neuen oder die Wiederbelebung einer classischen Oper aufgenommen wird, ist hier keine Rede. Damit soll nicht etwa die Theilnahmslosigkeit des englischen Publikums denuncirt sein, sondern zunächst die unausfüllbare natürliche Kluft zwischen demselben und der italienischen Oper. Kein Volk hat einen so geringen künstlerischen Zusammenhang mit Italien, dem Mutterland des Schönen, als das britische. Wenn wir heute eine italienische Oper in Wien organisiren wollten, was kaum einem Vernünftigen mehr einfällt, so könnten wir noch immer auf die künstlerische Blutsverwandtschaft pochen. Unser erster Tondichter Mozart ist ein Adoptivsohn Italiens, vor und nach ihm war es der allergrößte Theil der „Wiener Schule.“ Getränkt mit italienischen Kunst-Elementen, steht Oesterreich durch seinen italienischen Länderbesitz und das lebhafte sinnliche Temperament des eigenen Volkes in fortwährendem räumlichen und geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande Cimarosa's und Rossini's. In den gebildeten Kreisen Wien's ist die Kenntniß der italienischen Sprache so verbreitet, daß das Publikum in der italienischen Oper nichts weniger als ein wildfremdes Idiom hört. In Paris herrscht ein ähnliches Verhältniß. Die Franzosen, an sich schon den Italienern blutsverwandt, haben ihre nationale Oper aus der italienischen herausgebildet, sie haben ihre besten Componisten und alle besseren Sänger in die Schule Italiens geschickt. Aber England! Was hat England mit der italienischen Oper zu schaffen? Außer einigen Gelehrten und Kaufleuten versteht dort kein Mensch Italienisch.

Es war in Her Majesty's Theatre, wo ich eines Abends den „Barbier von Sevilla“ hörte. Ich war erstaunt, Zuchini, der in Wien als Doctor Bartolo von Laune förmlich übersprudelte, hier so wirkungslos und unaufgelegt zu finden. Ein Blick auf die steinerne Miene des Publikums klärte mich rasch auf. Die Leute verstanden ja nicht eine Silbe vom Dialog und nahmen dieselben Späße, die in Wien schallendes Gelächter hervorrufen, so feierlich ernsthaft auf, als spräche der steinerne Gast im „Don Juan.“ Fremd wie die Sprache, bleibt dem Engländer auch das Phantasie- und Gemüthsleben des Italieners. Jedermann weiß sich diesen Gegensatz selbst auszumalen. In seiner ganzen Wucht fühlt man ihn aber dennoch erst, wenn man London gesehen hat, und seine schweigsam rastlosen Bewohner, wie sie unter verdrießlich grauem Himmel und naßkalter Luft im „Geschäft“ des Lebens arbeiten. Man blicke auf den Molo von Neapel und dann in irgend eine Citystraße von London, um zu wissen, was ein ästhetisches Volk und was ein praktisches ist. So, dem Wesen der italienischen Kunst fremd, musikalisch nicht hinreichend empfänglich noch geschult, um selbst im zweideutigen Sinn Feinschmecker zu sein, sucht der Engländer in der Oper nichts als eine glänzende Zerstreuung. Er läßt für seinen musikalischen Appetit, ohne viel Wahl, anrichten, „was gut und theuer“ ist. Theuer, das muß man einräumen, sind die zwei italienischen Opern-Gesellschaften und „gut“ genug jedenfalls, ein Publikum, das von der Kunst nur Abspannung, nie Anstrengung der Geistesthätigkeiten erwartet, leidlich zu amüsiren.

Zwei italienische Opern-Gesellschaften scheinen uns selbst für London zu viel. Nicht für die Größe der Stadt, aber für die Qualität ihres ästhetischen Bedarfs. Trotz des enormen Fremdenzudrangs zur Weltausstellung sahen wir die italienischen Opernhäuser an mehr als einem Abend recht schütter besetzt. Von Händel bis auf Lumley haben sich in London die Bankerotte der Opernpächter nur zu oft wiederholt, und auch unter dem Nachfolger des letzteren soll der Mechanismus des Ausgenzahlens mitunter schon bedenklich gestört sein. Wären nicht manche Versuche bereits gescheitert, man müßte glauben, daß in London neben einer italienischen Operngesellschaft eine deutsche und eine französische besser am Platze wäre. Nicht blos mit Rücksicht auf die zahlreichen Fremden und die vielen in London ansäßigen Deutschen und Franzosen, sondern weil auch dem Engländer sich damit der einzige Weg öffnete, das Beste der gesammten Opern-Literatur kennen zu lernen. Die italienische Oper ist in ihrem Horizont bekanntlich weitaus die bornirteste, sowie die deutsche die am meisten kosmopolitische ist. Mit ihren zwei großen italienischen Gesellschaften entbehren die Engländer dennoch die Kenntniß der deutschen und französischen Opern. Ganze Stylrichtungen und Kunstgattungen, wie die französische Opera comique, sind ihnen verschlossen; von deutschen Opern kennen sie in italienischer Zurichtung „Fidelio“, dann „Freischütz“ und — „Martha.“ Nur Meyerbeer haben sich die Italiener begreiflicher Weise vollständig assimilirt, er ist neben Verdi der eigentliche theatralische Regent in London. Die Unternehmer der beiden italienischen Opern im Coventgarden und Her Majesty's sind natürlich vor Allem beseelt von dem Gefühle — der Rivalität. Schade nur, daß sie diese Rivalität nicht dahin verstehen, sich jeder ein eigenes Repertoire, ein besonderes Genre zu bilden, sondern im Gegentheil dahin, einander auf demselben schmalen Pfade fortwährend auf die Ferse zu treten. Wenn Coventgarden anzeigt, es werde diese oder jene Novität in acht Tagen aufführen, so kann man Tags darauf mit Sicherheit die Annonce erwarten, Her Majesty's Theatre werde die Ehre haben, dieselbe Oper schon übermorgen zu geben. Während meines Aufenthaltes in London hat sich dies buchstäblich mit den „Hugenotten“, „Don Pasquale“ und „Robert der Teufel“ zugetragen. Letztere Oper war in London seit acht Jahren nicht aufgeführt worden, also so gut wie eine Novität. Herr Gye kündigt sie für die nächste Woche an, natürlich mit „höchst imposanter Besetzung“ und „beispielloser Vollendung und Ausstattung“ *). Was thut sein Rival, Herr Mappleson? Er setzt die Oper auf übermorgen an und gibt sie mit zwei Proben. Die zweite Probe (am Tage vor der Aufführung) begann um 10 Uhr Vormittags und währte bis halb 3 Uhr Morgens. Zur Mittagszeit wurde dem Chor-, Ballet- und Orchester-Personale das Essen ins Theater gebracht — damit sich Niemand aus dem Hause entferne — und nach einer kurzen Rast die Probe bis zum Morgengrauen fortgesetzt. Was lag an dem mangelhaften Ensemble einer todtmüden Künstlerschaft; der Direktor hatte den „Robert“ gegeben und wiederholt, ehe sein Rival denselben brachte, und somit — all right! Vom Mai bis in den Juli hinein bestand das Repertoire beider Gesellschaften ganz gleichmäßig aus dem „Barbier“, „Lucia“, „Trovatore“, „Ballo in maschera“, „Don Pasquale“, „Robert“, „Hugenotten“, „Prophet“, „Don Giovanni“, wozu noch „Semiramis“ in Her Majesty's und „Rigoletto“ in Coventgarden hinzu kam. Das künstlerische Princip, wenn man es so nennen mag, ist in beiden Theatern das sogenannte „Starsystem.“ Es werden nämlich einige „Sterne“ (stars) als Mittelpunkt des Ganzen engagirt, um welche dann alles Uebrige in eiliger Mittelmäßigkeit gruppirt wird. Coventgarden, das in besseren Geschäften und in größerem Ansehen steht, hat mehr Sterne und ein geordneteres Planetensystem; Her Majesty's wenig Sterne bei überdies dunklerem und unverläßlichem Himmel. Sehen wir uns die beiden Theater, welche heuer einen Anziehungspunkt für halb Europa bildeten, etwas näher an. Ihrer Majestät Theater auf dem Haymarket, dieselbe erinnerungsreiche Bühne, für welche Händel die meisten seiner Opern geschrieben, ist eines der größten Opernhäuser *). Für

*) Man weiß nicht, ob man die marktschreierische Fassung oder den Sprachwirrwar der englischen Theaterzettel mehr bewundern soll. Her Majesty's Theatre zeigt z. B. wörtlich an: „Thursday will be repeated (with unexampled completeness and effect) Meyerbeer's chef-d'oeuvre Robert le Diable. With the following powerful cast: (folgt die Besetzung). Wir lesen in den Personen-Verzeichnissen u. A.: Signor Tamberlick, Madame Penco, Mr. Faure, Herr Formes. Jeder Theaterzettel der beiden Herren ist ein Kauderwälsch aus drei Sprachen. Ja aus vieren sogar, denn über dem Personen-Verzeichniß heißt es in den kleineren Anzeigen noch wie zu Shakespeare's Zeiten „Dramatis personae

*) Es ist größer als Coventgarden, und giebt dem inneren Raum der Scala in Mailand nicht viel nach. Die Breite des Bühnenraumes beträgt beinahe 80, die Tiefe 62 Fuß. Die fünf Logengänge (210 Logen enthaltend), von denen die drei ersten fast aus-

die unästhetische, wenngleich praktische Hufeisenform des Zuschauerraums und dessen architektonische Dürftigkeit entschädigt die vortreffliche Akustik des Baues. Die leiseste Gesangsverzierung hört man vollständig klar auf den entferntesten Plätzen dieses Hauses. Aeußerst störend ist hingegen das unverhältnißmäßig große Proscenium. Drei Logen auf jeder Seite befinden sich vollständig auf der Bühne, so weit ragt diese in's Publikum hinein. Die Einrichtung schreibt sich aus den Zeiten eines enthusiastischen Balletcultus her, wo sie den humanen Zweck hatte, gewissen Menschen Menschliches näherzubringen. Für die dramatische Illusion ist eine solche Bühne das Allerverderblichste. Der Sänger, der gehört werden will, tritt fortwährend aus dem Rahmen der Handlung heraus, und steht mitten im Publikum. Was nützt die schönste Kirchhof-Decoration im Hintergrunde, wenn die Sänger zur Rechten und Linken keine Leichensteine, sondern Logen voll geputzter Herren und Damen haben? Die Wirkung der trefflichsten Dekorationen, der geschicktesten Scenirung geht an der Barbarei eines solchen Prosceniums zu Grunde. Sie macht die große Tiefe der beiden Londoner Opernbühnen zu einem Drittheil illusorisch. Diese Tiefe der Bühne ist unschätzbar für die große Ausstattungsoper, hingegen ein arges Hemmniß für die komische und Conversations-Oper. Im „Barbier" oder „Don Pasquale" wissen die drei bis vier singenden Personen kaum, was in dem unheimlich weiten Raum anzufangen. Wenn Rosina vom Proscenium an ihren Schreibtisch oder gar zum Fenster geht, so legt sie eine kleine Reise zurück. In Coventgarden, wo vor dem Brand (1856) der Vorderraum der Bühne noch größer war, spielte man damals den „Barbier" vollständig auf dem Proscenium, und stellte unmittelbar hinter die erste Coulisse den Hintergrund. Obwohl ein Nothbehelf, zeugte diese Anordnung doch von der richtigen Einsicht, daß alle Feinheit des Conversations-Stücks in so weiten Räumen verloren geht. Das Beste bleibt überall, die komische Oper, wie in Paris, in ein eigenes kleineres Haus zu retten.

---

## Drei Fragen an den Herrn Verfasser des Aufsatzes „über Dilettantenvereine"

ad „I. An die Leitenden." (Nr. 32 d. l. Jahrg.)

C-z. 1. Der Verf. basirt seine unter obiger Rubrik vorkommenden Ausstellungen und Vorschläge auf die von ihm supponirte Art der Entstehung von Dilettantenvereinen (siehe den Aufsatz). Wie aber, wenn ein solcher Verein — wie nicht selten — ganz anders entstände? Aus dem Mangel aller öffentlichen die gute Musik fördernden Produktionen an irgend einem Orte, dem dort allseitig gefühlten Bedürfnisse, solchem Mangel abzuhelfen, und die dadurch endlich herbeigeführte Constituirung der zur Ausführung nöthigen Gesellschaften? Wo denn jene Tendenz des Concertgebens die Urheberin der letztern und somit (für's Erste wenigstens) auch in den Vordergrund zu treten berechtigt wäre?

2. Wie denkt sich der Herr Vf. Chorübungen in Absicht auf Stimmbildung (und Intonation) oder besser Stimmbildung- (und Intonations-) Uebungen für einen ganzen Chor? Wie dergleichen Uebungen z. B. im staccato für ganzes Orchester? (Für die Uebung gleichmäßigen crescendos, exacten An- oder Wiederanfangs nach Fermaten u. s. w. bietet denn doch jedes beliebige Tonstück, nicht minder wie für die reine Intonation im Vocalen und Instrumentalen, hinreichende Gelegenheit.) Aber nicht ohngefähr: wie? sondern genau: wie? Denn ohne ein genaues Bewußtsein des Vorschlagenden von der Sache selbst dürfte es möglich sein, daß sein ganzer Vorschlag in der Luft schwebte?

3. Von wie vielen in einen beliebigen Dilettantenverein Eintretenden setzt der Verf. voraus, daß sie sich — Nb. wenn diese Maßregel sich als nothwendig erwiese — auf mehrere Jahre verbindlich machen würden, ja verbindlich machen könnten? und wenn sie's etwa (unbedachter Weise, möchten wir hinzusetzen) gethan — durch welche Mittel denkt er ihr Verbleiben zu erzwingen, wenn sie später durch Nothwendigkeit gezwungen oder willkürlich ihr Wort (oder ihre Uebereilung, dürften sie ja sagen) zurücknähmen? (So etwas läßt sich nach des Fragers Meinung nur in civilrechtlichen Fällen durchsetzen, nicht aber bei einseitig-subjectiver, rein moralischer Verpflichtung.)

Für eine gütige Aufklärung über vorstehende Fragen in den Spalten d. Bl. würde der Fragsteller dem Herrn Verfasser, nicht minder der verehrl. Redaktion Dank wissen.

schließlich im Besitz der nobility sind und für die Saison à 150 bis 400 Guineen kosten, fassen 1000 Personen, Parterre (pit) und Galerie zusammen an 1600.

---

## Nachrichten.

Der Schlußband des Werkes von Prof. A. B. Marx „Gluck und die Oper" ist jetzt bei Janke erschienen. Dem Schlußheft sind das Porträt Gluck's nach Hudson, Autographen und Musikbeispiele beigegeben.

Im nächsten Winter sollen im Karlsruher Hoftheater die „Katakomben" von Ferd. Hiller und „König Enzio" von Abert zur Aufführung gelangen.

Der in Dresden lebende Musikdirektor Louis Schubert aus Königsberg hat eine komische Oper „das Rosenmädchen" geschrieben, welche vom dortigen Hoftheater zur Aufführung angenommen wurde.

Der General-Intendant der Hofmusik Graf v. Redern in Berlin componirt jetzt eine neue Oper, wozu Julius Rodenberg den Text gedichtet.

London. R. Schachner's der Kronprinzessin von Preußen gewidmetes Oratorium „Israel's Rückkehr von Babylon" ist in Exeter-Hall unter vielem Beifall zur Aufführung gelangt.

Paris. Roger hat der Bühne entsagt und als George Brown in der „Weißen Dame" unter größter Theilnahme vom Publikum Abschied genommen.

Lißt hat vor Kurzem aus Rom geschrieben und die Mittheilung gemacht, daß er sein Oratorium „die heilige Elisabeth" (Text von Otto Roquette) nunmehr vollendet habe und die Partitur im nächsten Monat nach Deutschland senden werde.

Die k. Bibliothek in Berlin hat die Quartett-Instrumente Beethoven's, welche bekanntlich durch Schenkung des Hrn. v. Jolics in Wien in deren Besitz übergegangen sind, dem Hofinstrumentenmacher Carl Grimm zur Instandsetzung anvertraut. Gleichzeitig ist in Aussicht gestellt, daß die Instrumente von dem Berliner Quartett benutzt werden dürfen, weil es erwiesenermaßen das beste Mittel zur guten Conservirung alter Instrumente ist, wenn sie gespielt werden. Dadurch wird man vielleicht den eigenthümlichen Genuß haben, Beethoven'sche Quartette auf seinen eigenen Instrumenten vortragen zu hören.

Die Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig bringt in der vierten Sendung folgende Werke: Die dritte Symphonie Op. 55, Partitur (2 Thlr. 15 Ngr.); die Quartette für Streich-Instrumente Op. 59 Nr. 1—3, Partitur (2 Thlr. 6 Ngr.), Stimmen (3 Thlr. 3 Ngr.); die Solo-Sonaten für Pianoforte Op. 7 und Op. 10 Nr. 1—3. (1 Thlr. 18 Ngr.)

### Wien.

Ferd. Luib in Wien soll eine umfangreiche Biographie Franz Schubert's vollendet haben.

Die überlebensgroße Büste Beethoven's (modellirt von Gasser), vom Heiligenstädter Verschönerungs-Verein bestellt und für den bekannten Beethoven-Weg zwischen Heiligenstadt und Grinzing bestimmt, ist bereits gegossen und wird so eben ciselirt und der Vollendung zugeführt.

Der Contrabaß-Virtuose, Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters, Johann Hindle, ist, 70 Jahre alt, am 9. August gestorben.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 35. Wien, 1. September 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147, Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Ueber Mozart's Messen.

(Schluß.)

### B. Schöner Stil

#### a. Missae breves.

Messe Nr. VII.



(Comp. 1776.)

Diese Messe bildet einen interessanten Uebergang von der ersten zu dieser zweiten Periode. Sie gehört nicht mehr, wie die vorhergehenden, zu den sogen. gearbeiteten, zeigt selbst in den begleitenden Violinen (man sehe das Gloria besonders beim „Qui tollis“) freiere Behandlung; jugendliches Feuer und Genialität suchen bereits überall durchzubrechen, werden aber noch durch allerlei contrapunktische Kunstgriffe verdeckt und gemildert. So macht z. B. die ziemlich galante und weltliche Begleitung der Violine I bei dem Solo „Qui cum patre“ darum keine besonders störende Wirkung, weil durch die Violine II, welche in demselben Moment die gerade vorhergegangenen Figuren der Violine I wieder aufnimmt, eine Art contrapunktischer Dämpfung erzielt wird, wodurch das Ganze minder grell erscheint.

Auch das kurze, aber höchst ausdrucksvolle „Crucifixus“, das auf einem chromatischen Gang der Baßstimme ruht, das nicht minder kurze aber bereits einen Anflug von Solennität an sich tragende „Sanctus“ geben einen Beweis für höhere Auffassung und freiere Behandlung, vor allem aber das nun folgende „Benedictus“, das großartigste, das Mozart geschrieben. Das Hauptthema ist einem Reutter'schen Benedictus entlehnt, wurde aber von Mozart nur zum Träger einer höheren poetischen Idee benützt, um, wie nach ihm J. Haydn und Andere in ihren solennen Messen gethan, dem Text entsprechend den Einzug Christi als eines göttlichen Trimphators zu versinnlichen, welcher zu Menschen kommt, deren Herzen ihm in Liebe entgegenwallen. In diesem Sinne läßt der Meister die langen, schweren, mit der ganzen Instrumentalbegleitung verstärkten Noten des Reutter'schen Themas und liebliche, seelenvolle Melodien in steter Reihenfolge mit einander wechseln, während zugleich das vorgeschriebene Tempo moderato im C-Takt und das in abgemessenen Pausen sich immer wiederholende feierliche Hauptthema den Eindruck eines langsam und würdevoll sich fortbewegenden Triumphzuges hervorbringt.

Schade, daß dies vortreffliche Benedictus durch einige süßliche Figuren der Violinen (Takt 30—34 u. s. w.) in seiner Wirkung wieder so wesentlich beeinträchtigt wird; eine Ueberraschung, die Mozart auf diesem Gebiete seinen Verehrern öfter als billig bereitet.

Das Agnus und das mit ihm in Eins verschmolzene „Dona“ müssen zu den tiefempfundesten gezählt werden, was aus seinem liebevoll empfänglichen Gemüthe hervorgegangen Die reumüthigste Zerknirschung malt sich im Miserere, die sehnsüchtigste Hoffnung auf einen bessern Zustand im Dona; einige entzückende, aber durch das vorgeschriebene pianissimo im Hintergrunde gehaltene Figuren der Violinen tauchen wie ein ferner Hoffnungsstrahl auf, im fortwährenden Crescendo steigert sich der Ausdruck der Singstimmen, bis sie endlich in einer langgehaltenen Note verklingen.

Messe Nr. VIII.



(Comp. 1776).

Obgleich mit Trompeten und Pauken schon ursprünglich instrumentirt, muß diese Messe dennoch unter die Missae breves dieser Periode, zu denen sie ihrer knappen gedrängten Form wegen offenbar gehört, eingereiht werden. Gleich ihrer Vorgängerin hält auch sie ein gewisses Mittel zwischen den früheren theilweise allzuformell — und den nachfolgenden hie und da hypergenial behandelten und zeigt im Kyrie und Gloria eine eigenthümliche Sanftheit und Milde, so wie im Osanna, das noch durch das unerwartete Einfallen der Baßstimme interessant wird, eine besondere Lieblichkeit.

Das Benedictus enthält ein concertirendes Orgel-Solo, wie es auch ältere Meister ausnahmsweise auf diesem Instrumente, das ihnen vorzüglich als heilig galt, für erlaubt hielten. Das gegenwärtige ist, gleich dem analogen in einer kleinen J. Haydn'schen Messe, ein Muster einer, die Singstimmen geschmackvoll umrankenden, sie hebenden nicht deckenden Begleitung.

Im Dona, das anfangs an Zartheit und Innigkeit mit dem Vorausgegangenen schönen Agnus rivalisirt, tritt im 17. Takte ein neues Thema von ungemeiner Trivialität hinzu, das durch ein lärmend einfallendes Forte der in banalen Figuren sich bewegenden Violinen nur noch störender wirkt, und eher alles als einen, wie es scheint, beabsichtigten solennen Schluß der Messe vorstellt.

Die Bemerkung O. Jahn's, daß bei Mozarts Clavier-Sonaten — sie zeigen durch Ungleichartigkeit des Stils und verschiedenen Werth der einzelnen Nummern manche Analogie mit den Messen — der Schlußsatz meistens der am mindesten gelungene sei, paßt ganz hieher; nur ausnahmsweise finden sich Dona, die das Werk befriedigend abschließen.

Messe Nr. IX.



War schon bei den vorhergehenden Nummern die allmälige Umwandlung der complicirten contrapunktischen Formen

in weichere, sinnlich ausdrucksvollere stellenweise bemerkbar, so trägt das Kyrie dieser Messe bereits durchaus melodiösen Charakter und zugleich jene durchsichtige Klarheit und ungesuchte Einfachheit an sich, wie sie für jene Werke Mozarts, wo sich seine bereits entwickelte Individualität geltend macht, so bezeichnend sind; es setzt sich eigentlich nur aus zwei Hauptgedanken, deren letzter sich auf naturgemäße Weise aus dem ersten entwickelt, zusammen, und nur dadurch, daß diese bald von der einen bald von der andern Stimme im Solo, bald im Tutti vorgetragen werden, kommt zugleich Einheit und Abwechslung ins Ganze.

Denselben mildheitern Charakter bewahrt auch das Gloria. Im Laudamus te läßt Mozart plötzlich alle Begleitung schweigen und die Singstimmen allein a capella auftreten, welch akustisches Experiment — und manche Stellen und Nummern seiner Messen gleichen solch tastenden Experimenten — ihm wohlgefallen haben mochte, da er es gegen den Schluß des Gloria noch einmal anbringt.

Nach dem Beispiel der älteren Kirchencomponisten, die ungescheut den trivialsten Gassenhauer, wenn er nur zur Durchführung trefflich geeignet schien, als Thema für irgend ein Kyrie oder Credo verwendeten, hat auch Mozart im gegenwärtigen Credo den Versuch gemacht, ein altes Volkslied: „Bauer häng' den Pummerl an" als thematische Grundlage zu bearbeiten, ein Versuch, der so meisterlich gelang, daß dieses Credo an kunstvoller Durchführung beinahe mit jenem in Nr. II, sowie an hinreißendem Feuer mit jenem in Nr. XI wetteifert.

Die ausgezeichnete Fughette im Sanctus, interessant auch durch schöne Verwendung eines einfachen Motivs der Violinen bald in gerader bald in verkehrter Bewegung, läßt es bedauern, daß die Knappheit des gegebenen Raumes keine größere Entwickelung zuließ.

In das Benedictus scheint Mozart seine ganze Seele gehaucht zu haben. So kurz, ja so monoton es noch obendrein ist, so übertrifft es doch alle seiner übrigen Messen an Tiefe religiöser Empfindung und rührendem, fast wehmüthigem Ausdruck derselben, der noch durch eine Violinbegleitung, die nicht diskreter und zarter sein könnte, gehoben wird.

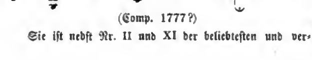
Im gewaltigen Gegensatz gegen diese liebliche Blume folgt das grandioseste Agnus, das Mozart vor seinem Requiem geschrieben und das an kühnem, ergreifendem Pathos noch jene der Messen Nr. V und X übertrifft.

Und nach einem Agnus von so hoher Conception und wahrer kirchlicher Würde hat er den Muth, mittelst eines Ueberganges von nur 4 Achtelnoten in ein Dona hinüber zu gleiten, das nicht allein durch die entschiedenste Rondo-Form, sondern vor allem durch die offenbare Koketterie, mit der er seine Meisterschaft in Erschöpfung aller ersinnlichen Combinationen dieser Form zur Schau stellt, einen ganz profanen Charakter annimmt, welchen Eindruck zu verwischen, die opernmäßigen Recitative, die hie und da auftreten, oder die galanten Coloraturen, mit der jede Solostimme ihr ursprüngliches Thema wieder zu haschen sucht, sicherlich nichts beitragen.

Es ist daher wohl kaum zu tadeln, wenn hie und da, z. B. in der k. k. Hofkapelle, dies Dona trotz seiner sonstigen Vorzüge weggelassen und so gut es geht, das Kyrie dem Dona-Texte angepaßt und wiederholt wird.

### b. Missae solemnes.

Messe Nr. X.




(Comp. 1777?)

Sie ist nebst Nr. II und XI der beliebtesten und verbreitetsten eine, welche Bevorzugung sie wohl ihren ungemein prägnanten Formen und jener plastischen Dramatik verdankt, die schon früher hie und da z. B. im Benedictus der Messe Nr. VII bemerkbar, nun immer mehr im Entwicklungsgange Mozarts auf diesem Gebiet sich geltend macht.

Nicht zu verkennen ist übrigens, daß in demselben Maße als dadurch diese Schöpfungen stets lebensvoller und künstlerisch interessanter sich gestalten, der Anhauch echter Frömmigkeit, welcher, bei aller Ungelenkigkeit der alterthümlichen Formen ein unbestreitbarer Vorzug der früheren Messen des Meisters gewesen, nur bald mehr bald weniger sich zu verwischen beginnt.

Ungemeines Feuer belebt das vorliegende, durch eine imposante Cadenz eingeleitete Kyrie; ein Feuer, das im Gloria fast zu leidenschaftlicher Gluth sich steigert; Effekte, zu deren Hervorbringung freilich in der Instrumentalbegleitung Passagen und Gänge vorkommen, die nur zu deutlich an Symphonie und Oper gemahnen.

Wie freundnachbarlich überhaupt hier bereits kirchliches und weltliches Gebiet aneinander grenzen, erhellet aus solchen Stellen wie „Et in terra pax" des Gloria, oder dem „Miserere" im Agnus, deren erste auch Note für Note im letzten Satz des bekannten Clavierquintetts — die zweite im Andante der Jupiter-Symphonie sich findet. Auch das „Domine Deus," ganz den Charakter eines kleinen dramatischen, vom Chor zeitweilig unterbrochenen Terzetts an sich tragend, ließe sich ohne Schwierigkeit in die Oper transponiren.

Es ward schon früher bei der F-Messe bemerkt, wie Mozart dort im Credo durch periodische Wiederholung der Worte: „Credo Credo" dem kunstreich gearbeiteten Tonstück zugleich tiefern poetischen Sinn zu verleihen gewußt. Auch in dieser Messe findet dasselbe, nur in noch weit prägnanterer Weise statt. Ein Theil der christlichen Gemeinde betet das Glaubensbekenntniß ab, der andere unterbricht es von Zeit zu Zeit durch die Ausrufung: „Ja, ich glaube, ich glaube!" Ausrufungen, die von dem Tondichter verschieden accentirt wurden, je nachdem er die individuellen Abstufungen der Gläubigkeit: ruhige Ueberzeugung, freudige Rührung, leise Zweifel, oder jene entschlossene Begeisterung schildern gewollt, die für ihren Glauben in den Tod geht.

Leider wird dieses Credo fast nie mit diesem Verständniß, sondern meistens pikant und manierirt nach Art eines musikalischen Witzes aufgefaßt und vorgetragen; ein kaum minder widriges Geschick, als daß es durch einen Leipziger Verleger, der bei der Herausgabe obige 4 charakteristischen Noten, wo sie sich vorfanden, durchaus strich, auf jämmerliche Weise verstümmelt ward *).

Das so schwungvolle aber kurze Sanctus dieser Messe erweckt abermals das Bedauern, daß gerade dieser Theil des Meßgebets, der durch seine Erhabenheit mehr wie jeder andere geeignet erscheint, begabte Tonsetzer zu höherem Flug anzuregen, herkömmlicherweise stets knapp und kurz gehalten werden mußte, um den Fortgang der priesterlichen Funktion nicht aufzuhalten.

Dasselbe Streben Mozart's jeder Nummer einen bestimmten und individuellen Charakter und dramatische Ge-

*) Dies hat Anlaß zu einer der sonderbarsten Scenen gegeben. In R . . . sollte vor mehreren Jahren die neu erbaute Dorfkirche eingeweiht und bei der Einweihung diese sogenannte Credo-Messe aufgeführt werden. Musiker der beiden Städte N. und B. waren geladen, die ihre Auflagstimmen, die einen mit dem verstümmelten, die andern mit dem echten Credo gleich mitbrachten. Im Anfange ging alles gut und zur Erbauung der christlichen Gemeinde, aber im Credo brach das Unheil los; nichts stimmte, nichts ging zusammen, eine wahre Katzenmusik entstand; Schelten und Stampfen mit den Füßen machten sich hörbar; die erbosten Musici geriethen mit harten Worten aneinander und wenig fehlte, so wäre das: „certirende Concert," das Jean Paul so humoristisch fingirte, hier in der Wirklichkeit zur Aufführung gekommen. Eine nachträgliche Vergleichung der einzelnen Stimmen klärte freilich alles auf.

staltung zu verleihen, was ihn bewog, im Incarnatus durch eine träumerisch weiche Siciliana die mysteriöse Nacht der Geburt zu versinnlichen, ließ ihn auch das Benedictus diesmal ganz als heitere Idylle auffassen. Daß es doch nicht gar zu weltlich gerieth, liegt einzig darin, daß er die Melodie, die nicht edler und seelenvoller sein könnte, den Singstimmen, die Coloraturen aber fast ausschließlich den Streichinstrumenten zugewiesen, wodurch sie mehr in den Hintergrund treten.

Dem Geiste dieser merklich nach äußerem Effekt strebenden Messe nach, durfte man sich auch auf ein recht pathetisches Agnus gefaßt machen; in der That rivalisirt es auch mit jenem in Nr. IX, ohne es trotz seiner stärkeren Instrumentirung zu erreichen, zumal es durch ein allzuweichliches Miserere wieder abgeschwächt wird.

Es war ein großer, die Gesammtwirkung dieser genialen, geistreichen Messe wesentlich beeinträchtigender Mißgriff, daß Mozart dieses ohnehin halb an ein Tanzmotiv gemahnende Miserere ins Dona als Thema und obendrein mit schnellerem Tempo übertrug, wodurch augenblicklich, trotzdem er es mit geräuschvolle Solennität bezweckenden Stellen zu verquicken suchte, jeder kirchliche Eindruck aufgehoben werden mußte.

Der geheime Grund seines Fehlgreifens in dieser und den folgenden Messen lag offenbar darin, daß er das üblich gewordene Hinauspauken und Hinaustrompeten der christlichen Gemeinde am Schluß der Festmesse mit der rührenden, frommen Idee, die dem Dona-Text ursprünglich zu Grunde liegt, vereinbaren wollte. Jos. Haydn, der sich auf solennen Pomp und musikalische Farbenpracht, wie auf das breite Ausmalen religiöser Empfindungen gleich gut verstand, löste diese Doppelaufgabe meistens, Mozart scheiterte bei den solennen Messen dieser Periode jedesmal mehr oder weniger daran.

Messe Nr. XI.



(Comp. 1779).

Bei Betrachtung dieser Messe wolle man vor allem das Jahresdatum nicht übersehen. Sie ward im Jahre 1779, also geraume Zeit vor „Idomeneo“ und Mozarts eigentlicher klassischer Periode geschrieben, und doch steht das Kyrie dieser Messe bereits auf einer Stufe, die er in seinen Opern erst in langen Intervallen, fast am Ende seiner Laufbahn erreichte. In der That liegt über diesem Kyrie bei der edelsten Simplicität ein solch eigenthümlicher Zauber milder Hoheit und stiller Würde, daß man unwillkührlich an die Priesterchöre und andere verwandte Stellen der „Zauberflöte“ gemahnt wird; auch der Schluß der kurzen aber unvergleichlichen Nummer, wo in den letzten 2 Takten einzelne Motive der Streich- und Blasinstrumente nochmals anklingen, und dann wie im Lufthauche leise zerfließen, erinnert an Verwandtes aus seiner eigentlichen Blüthe- und Meisterperiode.

Das Gloria bietet in anderer Beziehung großes Interesse. Bekanntlich enthält der Text dieser Nummer in abgerissenen Sätzen bald lobpreisende Verherrlichung Gottes, bald zerknirschte Reue, bald triumphirenden Jubel, bald kindliche Bitten und somit fast unübersteigliche Hindernisse einer einheitlichen Auffassung. Jos. Haydn und Andere behalfen sich in ihren solennen Messen indem sie nach dem Vorgang der alten Italiener das Gloria in mehrere selbständige Stücke, jedem den ihm zukommenden Charakter gebend, zerschlugen. Mozart macht hier den schwierigen Versuch, die musikalische Einheit des Ganzen mit der, jedem einzelnen Texte zukommenden speziellen Betonung zu vereinen. Demgemäß mußte er solche Ideen wählen, die in Bezug auf den Ausdruck der Empfindung höchst ungleichartiger Natur, dennoch aber combinationsfähig und die obendrein so planmäßig untereinander zu verschlingen waren, daß sie jedesmal bei ihrer, durch die musikalischen Gesetze bedingten, periodischen Wiederkehr, zugleich genau auf einen ihrem Charakter entsprechenden Text fallen mußten. Auf diese Weise wird man sich den innern Bau dieses Tonstückes erklären — aber trotzdem nicht ganz begreifen können, wie bei der Ausführung dies so musikalische Gloria dem Ohr und dem Geiste dennoch seinem Totaleindruck nach als ein abgerundetes Ganzes erscheint.

Diese vorgeschrittene Kunst, die bereits weiß, was sie kann und will, wenn auch ihre Absichtlichkeit wie Zufälligkeit sich ausnimmt, offenbart sich auch im Credo. Ganz abweichend von dem Vorhergehenden, das verschiedene Nuancirung der Gläubigkeit ausdrückt, schreiten im Gegenwärtigen die Singstimmen, in felsenfester Ueberzeugung das Glaubensbekenntniß bald im Choral, bald in kraftvollen Imitationen abbetend, mit compakter Massenhaftigkeit einher und zu einem solchen Credo hat Mozart planmäßig die feurigste, figurirteste aller figurirten Begleitungen gewählt, die dennoch mit den Singstimmen wie aus einem Guße erscheint, da diese unzähligen Wirbel, sich unaufhörlich hebend und senkend, wie durch Berechnung stets auf die ihnen entsprechenden Stellen des Textes fallen, welche sie mehr oder minder zu markiren bestimmt sind.

Diese gewaltige Tonfluth staut sich plötzlich wie durch das Zufallen einer Schleuße im Incarnatus und nur noch einzelne gebrochene Akkorde der Violinen rieseln in leisen Cascaden herab. Mozart gewann durch diese Finesse zweierlei, erstlich ein treffliches Akkompagnement zum Incarnatus- und Crucifixus-Texte, sodann eine mildernde Vermittlung, um die Wiederaufnahme der Violinwirbel im Resurrexit minder grell erscheinen zu lassen.

Das Benedictus steht wieder ganz auf der Höhe des Kyrie. Wenn das Allegretto im alten Kirchentempo, wie zu Mozart's Zeiten eingehalten wird, bringen diese, wie in verklärter Seligkeit langsam einherwallenden Töne des ersten Themas, die etwas bewegteren, eine leise Nuancirung eines feierlichen Marsches an sich tragenden des zweiten, das unerwartete Einfallen des so kühnen, wetterleuchtenden Osanna, dem das hehre Benedictus auf's neue folgt, einen ganz außerordentlichen Eindruck hervor. Erklärlich ist übrigens, wie diesmal das Osanna mitten ins Benedictus gerieth. Mozart hatte bei seinem in dieser Messe allenthalben bemerkbaren Streben nach Simplicität und Klarheit, sowie nach Einheit und Rundung aller Theile zum Benedictus nur zwei vortreffliche Themen gewählt; bereits hatte er sie zweimal dem Ohre vorgeführt; es dreimal hintereinander zu thun, hätte auf die ganze letztere Hälfte der Messe einen Schatten von Monotonie geworfen, zumal auch das Agnus und zwar absichtlich monoton gehalten war.

So zog er denn planmäßig das Osanna ins Benedictus hinein, gewann so durch die göttliche Ruhe des einen und das blitzende Feuer des andern einen höchst wirksamen Gegensatz und zugleich durch die Verschmelzung anscheinend so disparater Theile eine harmonische Rundung und Einheit des ganzen Tonstücks.

Schon früher einmal bei dem Benedictus der Messe Nr. IX konnten wir wahrnehmen, wie Mozart mit Absicht ein recht eindringlich zum Herzen sprechendes Thema, keinerlei Ueberdruß aus dieser Monotonie befürchtend, mehrere Male wiederbringt, ohne es durch größere Zwischensätze oder Coloraturen zu variiren. Auch im gegenwärtigen Agnus wagt er es, das Hauptthema viermal hintereinander — einmal in der Violine präludirend, dreimal in der Sopranstimme vorzuführen, ohne es selbst das vierte Mal mehr als mit einigen bescheidenen Verzierungen auszustatten. Er baute mit Recht auf die unwiderstehliche Schönheit der so einfach und rührend klagenden Melodie, die stets als eine Hauptzierde dieses weit verbreiteten und beliebten Werkes angesehen ward. Aber trotz

solcher nicht zu verkennenden Vorzüge liegt in diesem, aus dem Rahmen der übrigen Nummern so stark heraustretenden Solo ein leiser Zug von Ostentation und Coketterie, der auch in der folgenden Messe auf grellste Weise zum Vorschein kommt.

Nachdem Mozart das Kyrie vom 7. Takte angefangen, zum Thema für das Dona genommen, gewinnt es anfangs fast den Schein, als wollte er es ganz in ersteres zurückführen; und hätte er es nur immerhin gethan, ja hätte er blos „Da capo ut Kyrie" geschrieben, das treffliche Werk hätte einen seiner würdigen Schluß, jedenfalls einen besseren, als es ihm demselben zu geben beliebte, gefunden.

Wir haben bei dieser Messe, die des längeren Verweilens werth schien, gesehen, daß bei großer geistiger Begabung, wenn — wie offenbar bei diesem Werke — eine gehobenere, weihevolle Stimmung hinzutritt, es allerdings ausnahmsweise möglich ist, auch ohne alle traditionelle, kirchliche Formen dennoch den Eindruck würdevoller Solemnität hervorzubringen *). Aber bereits die nachfolgende

Messe Nr. XII.



(Comp. 1780).

zeigt, wie schwer sich, solcher Stützen beraubt, selbst das Genie auf dieser schmalen Schneide zu erhalten vermag, ohne fort und fort ins weltliche Gebiet hinüberzustürzen.

Geistreich, feurig und genial wie Nr. X enthält diese höchst ungleichartige Composition nebst wahrhaft weihevollen Anklängen, z. B. Kyrie im Eingange und sonstigen Schönheiten — unter andern das so eigenthümlich angelegte, auch durch den Harmoniengang interessante „Qui tollis" — häufig wieder Stellen ganz weltlicher, ja frivoler Art, so, wenn in dem ganz im Style einer Opernarie gehaltenen Osanna eine Art musikalischer Mausfalle dadurch angebracht ist, daß der Fluß der Melodie bei Wiederholung derselben durch eine unerwartete, daher von den Sängern leicht zu übersehende, halbe Pause plötzlich unterbrochen wird.

Nach einem solchen Osanna wird man wohl nicht wenig überrascht sein, gerade in dieser Messe auf eine strenge, meisterlich durchgeführte Fuge im Benedictus zu stoßen, gegen deren herbe Hoheit das nun folgende Agnus hinwieder desto greller, ja widerlicher absticht. Geradezu als Bravourarie behandelt und obendrein von galant concertirenden Instrumenten begleitet, gleicht dies Agnus Dei miserere! auf ein Haar den Magdalenabildern der bolognesischen Schule, diesen schönen Sünderinnen, die in ihrer Zerknirschung noch verführen, indem sie reumüthig an den entblößten recht con amore gemalten Busen schlagen.

Zu sehr stechen übrigens selbst in einer solchen Messe diese zwei dicht aufeinander folgenden Nummern Benedictus und Agnus gegeneinander ab, um nicht eben in ihrer unvermittelten grellen Gegenüberstellung, wie bei der Messe Nr. V irgend eine geheime Absichtlichkeit zu vermuthen. War die ganze Messe vielleicht in unfreiwilliger Connivenz gegen den Geschmack irgend einer einflußreichen Persönlichkeit, und das Agnus obendrein für eine jener fahrenden Sängerinnen, die ihre „geläufige Gurgel" auch in der Kirche produciren wollte, geschrieben, und sollte durch das so überaus streng gehaltene Benedictus ein in Noten abgefaßter Protest gegen derlei Profanationen eingelegt werden? Jedenfalls hat diese Annahme mehr für sich, als jene einer Ausartung des Mozart'schen Geschmackes, der sich gerade in der dieser Messe unmittelbar vorhergehenden, von der vortheilhaftesten Seite gezeigt.

---

Rekapitulirt man nun im Geiste diese merkwürdigen Gebilde noch einmal in ihrer Gesammtheit, so muß man über die Größe des in so kurzem Zeitraum zurückgelegten Weges wie über die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die sich darbieten, erstaunen und die Ueberzeugung gewinnen, daß Mozart in Jahren, wo in der Oper kaum die ersten Versuche hinter ihm, und selbst „Idomeneo" und „Entführung" noch als Embryonen in seinem Kopfe lagen, bereits einen ganzen Cyklus durchlaufen, der einen steten Kampf alttraditioneller Formen mit angebornem Sinn für schöne Gestaltung und dramatisches Leben — und durch die daraus entstandene Vermischung des kirchlichen und weltlichen Gebiets eine wahre Uebergangs- und Klärungsperiode darstellt, aus welcher Mozart's gesundes, glückliches Naturell gewiß siegreich und ein anderer weit höherer Cyclus hervorgegangen sein, in denen die auf's neue aufgesuchten, strengen typischen Formen zu hohen Idealen kirchlicher Schönheit sich verklärt haben könnten.

Dieser Cyclus liegt nun, wie großartige Tempeltrümmer, in seinem Anfange, dem Misericordias und seinem Ende dem Ave verum und Requiem vor uns; der ganze Raum dazwischen, die eigentliche Blüthezeit dieses Genius, ist mit zahllosen Werken jeder Gattung nur nicht mit kirchlichen ausgefüllt.

Wer es weiß, wie zu allen Zeiten nur auf dem Gebiet der Religion das höchste in der Kunst geleistet worden und der Natur der Sache nach auch nur hier geleistet werden konnte, der möge den Verlust ermessen, den die Welt dadurch erlitten, daß Mozart, minder glücklich als Raphael, *) keinen Julius und Leo, keinen ermunternden Impuls hochgebildeter Kirchenfürsten gefunden, um den Tempel Gottes, gleich wie jener den Vatikan, mit unsterblichen Werken zu zieren, und welche zu schaffen er mehr wie jeder Andere durch den glücklichsten Verein von Wissen, Genie, Geschmack und religiösem Gefühle prädestinirt schien **).

Sie sind auf immer dahin, Mozart hat sie ins große

---

*) Es dürfte von Interesse sein, dieses Mozart'sche Kirchenwerk, das beinahe ganz im freien Styl geschrieben ist, mit seinem Requiem, das hinwieder, wie in dieser Zeitschrift nachgewiesen worden, fast lediglich aus den strengen Formen des Chorals der Imitation und Fuge sich aufbaut, sodann mit den solennen Messen der beiden Haydn, Beethoven's 2c. zu vergleichen, die durch gemischte Schreibart, abwechselnd bald die freie, bald die gebundene anwendend, die reicheren Mittel einer vorgeschrittenen Zeit und Kunst und die Anrechte ihrer eigenen originellen Individualität mit den Anforderungen ritueller Tradition zu verschmelzen und zu versöhnen suchten.

Ein Unbefangener mag wohl daraus die Ueberzeugung gewinnen, daß auch auf diesem Gebiete mehr als ein Weg zur Höhe führt, wenn nur die zwei Grundbedingungen, Genie und Begeisterung nicht fehlen.

Das Sturmlaufen, das gegen diese Meisterwerke der süddeutschen, ja wie gegen andere der norddeutschen Schule, z. B. Bach's H-moll-Messe, in neuester Zeit von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Motiven unternommen ward, hat übrigens nicht einmal den Reiz der Neuheit für sich. Es sind kaum einige Decennien her, als die sogenannte Nazarener-Sekte, ein wenn nicht richtiges, doch achtenswerthes Princip durch starre Consequenz bis zum Absurden und Lächerlichen verfolgend, den Versuch machte, die altdeutschen Hungergestalten bis auf Dürer, und die „steifbeinernen" altitalischen bis auf Giotto ausschließlich zu christlichen Gemälden zu stempeln, und alle übrigen Maler, die es wagten, auf diesem Gebiete selbständige Lebensregung zu äußern, hießen sie auch Raphael, Michel Angelo, da Vinci, Dürer, Holbein 2c., aus dem Tempel zu werfen. Dem Vernehmen nach sind sie noch darin.

*) Die sämmtlichen Werke Mozarts mögen sich auf ungefähr 630—640 belaufen, worunter höchstens 40 dem Kirchenfache angehörige sich finden. Raphael's Werke, die Handzeichnungen und Skizzen mit inbegriffen, schlägt Passavant auf 1000—1100 an; darunter haben sicherlich wenigstens 800 religiöse Gegenstände zum Vorwurf.

**) Diejenigen, die Mozart nur in der Oper gelten lassen und ihn auf diesem Gebiete, wie um ihn unschädlich zu machen, gleichsam einmodern möchten, werden freilich über solche Behauptungen den Kopf schütteln. Aber abgesehen vom „Misericordias" „Ave" und „Requiem" nebst so vielem Herrlichen, was zerstreut in seinen Messen, Litaneien und Vespern sich findet (und deren Beweiskraft

Jenseits mit hinüber genommen. Es wäre ein zweck- wenngleich nicht ganz interesseloses Beginnen sich selbe wenigstens — erträumen zu wollen. Eines ist wohl sicher; auch frei von allen unwürdigen Hemmnissen würde er sie doch nie ins Colossale getrieben haben, denn Niemanden mehr als diesem Genius, der sich in der Kunst stets zu beschränken wußte, wie im Leben nie, widerstrebte ein nebelhaftes Zerfließen ins grenzenlos Unbestimmte; er glich nicht jenen Nachtigallen, denen man, gerathen sie einmal ins Schlagen, den Hals umdrehen muß, wenn sie wieder aufhören sollen, wie Göthe sagt. Selbst das „Requiem" ist ein großartiger, aber keineswegs weitläufiger Bau.

Andererseits aber ist wohl auch nicht zu zweifeln, daß er in unabhängiger Lage mit Freuden den ihm von seinem Erzbischof aufgedrungenen Miniaturpinsel weit von sich geschleudert haben würde; denn allzusehr war er in das Wesen aller Kunst eingeweiht, um nicht klar zu erkennen, daß, abgesehen von der Tiefe, auch eine gewisse Breite zur Hervorbringung bedeutsamer Werke sowohl wie zum Verständniß und Genuß derselben erforderlich, und allzu kleine Maßstäbe der freien Kräfteentfaltung des Künstlers nicht minder wie dem Erfolge bei den Kunstfreunden abträglich seien *).

Doch wenden wir uns von diesem schmerzlich unfruchtbaren Thema zu den besprochenen Messen, besonders den kleineren zurück, um noch einmal ihren Bau und innere Einrichtung zu betrachten. Sie sind merkwürdig genug und dürften auf dem ganzen Gebiet der Tonkunst nicht ihres Gleichen — wohl aber ihre Erklärung und Rechtfertigung in einem Briefe finden, den der junge Meister an den berühmten Pater Martini geschrieben. Er klagt darin bitter, daß die für den Erzbischof bestimmten Messen sammt allem Zubehör, Graduale, Offertorium ꝛc. selbst an Hochfesten höchstens den Raum von dreiviertel Stunden ausfüllen durften, und setzt dann merkwürdigerweise hinzu: „Diese Art von Composition erfordert daher ein ganz eigenes Studium." Was besagen diese wenigen Worte anders als: „Ich muß mir, soll ich mit Ehren vor mir selbst bestehen, zu dieser Art musikalischer Miniaturmalerei Alles erst selbst erfinden und zubereiten; einen feineren Pinsel, zartere Farben, präcisere Ideen, gedrängtere, oft nur skizzirte Gruppirung derselben. Behält man dies fest im Auge, so wird man viele der anscheinenden willkührlichen Bizzarrerien der Mozart'schen Messen besser und gerechter würdigen. Dieses unaufhöreliche Oscilliren der Singstimmen zwischen Viertel-, Sechzehntel-, Halben- und Achtelnoten, wodurch ein eigenes rasches recitativartiges Parlando entstand (Mozart mußte schnell sprechen, denn er hatte viel zu sprechen und in kurzer vorgeschriebener Zeit), diese so kleinen, aber innerhalb ihres kleinen Raumes mit Haaresschärfe umschriebenen Solo's; diese kreuz und quer geführten Schraffirungen der Streichinstrumente, gleich den Druckern in der Malerei bestimmt, die lichten Stellen mehr hervortreten zu lassen, kurz die ganze kunstvolle Planmäßigkeit dieser Werke, an denen nur räthselhaft bleibt, wie sie zu gleicher Zeit, wenn man sie blos liest, wohl künstlich, aber nicht schön — wenn man sie blos hört, wohl schön aber nicht schwierig erscheinen. (Von Letzteren wissen die Chorregenten zu erzählen, die mit ihren Sängerknaben lieber die größte, solenneste Messe Jos. Haydn's als eine Mozart'sche einstudiren. Auch hört man sie in der That selten nur halbwegs erträglich, geschweige in dem Geiste, mit welchem sie concipirt worden, aufführen.)

Wenn sie dennoch, nun schon beinahe hundertjährig, in unverwelkter Jugendfrische sich erhielten, so gilt dies wohl nur als ein Beweis mehr für ihren inneren Gehalt, und daß sie in der That zu jenen Compositionen gehören, die, wie Zelter sagt, weder durch schlechte Kritiken, noch durch schlechte Aufführungen umzubringen sind.

Freunde der Tonkunst, denen diese Werke unbekannt geblieben, könnten sich daher großen und mannigfachen Genuß durch die Produktion derselben bereiten, wozu es (außer einiger hier wohl unerläßlichen Kenntniß des Generalbasses) keines weiteren Apparates bedürfte, als eines tüchtigen Organisten für den Orgelpart am Claviere, vier sehr sattelfester Sänger und zweier mittelmäßiger Geiger, da, wie Eingangs erwähnt, alles Uebrige unwesentlich ist.

Außer dem Reiz, den es ihnen gewähren müßte, hier bei dem jungen Meister die verschiedenen Phasen einer leider unterbrochenen Umwandlungs- und Entpuppungsperiode — einer Quelle der eigenthümlichsten und frappantesten Erscheinungen — zu belauschen, würden sie nebst manchen und wesentlichen Mängeln, die er mit aller Naivetät der Jugend und des Genies unbefangen zur Schau trägt, auch bereits jene außerordentlichen Vorzüge finden, die sich an seinen Namen knüpfen: Höchste Originalität und Reichthum der Ideen, kunst- wie geistvoll ausgeprägt in präciser schöner Form; tief menschliches Empfinden nebst jenem unsäglichen Wohllaut der musikalischen Sprache, wie er nur dem Manne eigen sein konnte, der unter allen Sterblichen das am feinsten organisirte Ohr besessen.

---

zu läugnen doch nur bei völliger Taubheit verstattet sein dürfte), gibt es noch andere Fingerzeige genug, wie Mozart in reiferen Jahren über Kirchenmusik fühlte und dachte. Merkwürdigerweise nennt er sie einmal sein Lieblingsfach; ein andermal äußert er: Wer die Fuge nicht liebe und cultivire, möge sich nicht rühmen, von Musik etwas zu verstehen; er selbst improvisiret, wenn er allein in seinem Zimmer sich selbst überlassen, meist Fugen und verwandte Formen, so daß seine Frau verwundert fragt, warum er derlei Dinge, die er so sehr zu lieben scheine, nicht häufiger zu Papier bringe? In Leipzig spielt er die Orgel so ganz im Geiste Seb. Bach's, daß der alte Doles, Bach's Schüler und Nachfolger voll Entzücken wähnt, der große Meister selbst sei wieder von den Todten erstanden, und als er in der katholischen Hofkirche zu Dresden den Kapellmeister gewahrt, wie er an der Spitze einer vortrefflichen Kapelle eine Kirchencomposition meisterhaft aufführt, ruft er, bis ins Innerste erschüttert über seinen größtentheils verfehlten Lebenszweck, aus: „O Gott, wenn du mich vor ein solches Orchester und so in die Kirche gesetzt hättest!"

*) Der unglaubliche Nachtheil allzu kleiner Maßstäbe läßt sich auch auf andern Kunstgebieten nachweisen. Wäre Albrecht Dürer's „Anbetung der Dreifaltigkeit," die jetzt nur 3—4' hoch und breit, unbeachtet von Tausenden, in der Gemäldegallerie des k. k. Belvederes hängt, von ihm an einer Kirchenwand in großen Formen al fresco ausgeführt worden, die Welt würde zu dem Meisterwerke pilgern wie zu Michel Angelo's Sixtina und Raphael's Stanzen im Vatikan.

---

## Kritische Revüe.

Georges Pfeiffer, Trio (G. mineur) p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 14. (Partitur und Stimmen.) Mayence chez les fils de B. Schott.

G. W. Waley, 2da. Trio (G. minor) for Pianof., Violin and Vcello. Op. 20. (Partitur und Stimmen.) London, Schott u. Comp.
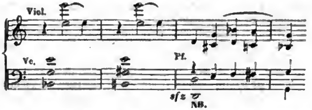
C—x. „Kindlein liebt euch" — schreibt Göthe an Zelter (Brief 269) — „und wenn das nicht gehn will, laßt wenigstens einander gelten." Und weiterhin daselbst: „Weil aber Jeder mitreden, mitschreiben und klatschen will, so vernichten sie einander wenigstens in Worten, und Niemand bedenkt, wie schwer es sei, etwas Kunstreiches unter den tausend und aber tausend Bedingungen einigermaßen darzustellen."

Das ist nun wohl recht schön (obwohl wir wissen, daß auch Göthe wohl einmal unter andern Umständen anders gedacht und auch gehandelt hat). Aber eben weil wir's schön finden, und einsehen, wie schwer es sei, etwas Kunstreiches . . . . nur einigermaßen darzustellen, so halten wir's für unsere Pflicht, mit allem Eifer dagegen zu protestiren, daß das Publikum wieder und
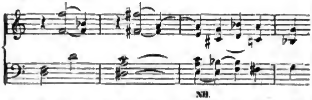
immer wieder durch die Schuld der Verleger (denn die Compositeurs sind in ihrer Unschuld unschuldig dran) damit behelligt werde, entweder den Schulstudien und Schreibversuchen derer, die zu jenem Ziele gelangen möchten, durch alle Stadien hindurch beizuwohnen, oder den Bestrebungen anderer Zurückgebliebener, die da nachzuholen suchen, was sie in früheren Jahren etwa versäumt haben.

Von Beidem haben wir in obigen zwei Werken je eine Probe, und wenn's auch nach dem Gesagten keineswegs unsere Aufgabe sein darf, dasselbe Publikum außer jenen „Aufdringlichkeiten" noch mit einem ausführlichen Commentar zu denselben zu beglücken, so dürfen wir doch auch nicht unterlassen, zur Bescheinigung unserer Wahrhaftigkeit ein paar kleine Pröbchen zu geben, ohne welche sich ja leicht Alles aus bloßer Voreingenommenheit deuten ließe.
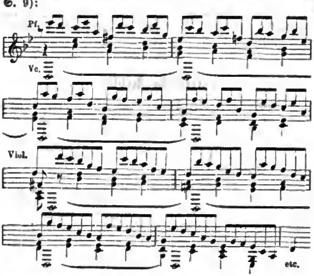
Wenn wir z. B. in Herrn Pfeiffer's Studie (anders können wir obigen Versuch zu einem Trio nicht wohl nennen) folgende harmonische Cadenzen finden, wie im 1. Satz, S. 11 der Partitur:




oder gleich zu Anfang (S. 1) nach bescheiden harmonisirtem Thema diese Tiftelei:




ferner folgende wirklich mehr als naive Sequenzen (1. Satz S. 9):
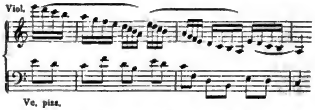



ohne weitere Zuthat; oder im Finale (S. 34):
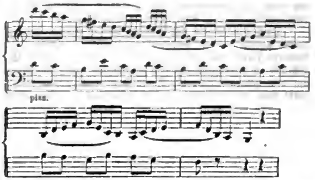





endlich im Scherzo (S. 27) Geige und Violoncell mit und neben einander so einherwandeln hören:




noch besser gleich darauf (das Pianoforte thut hier nichts zur Sache):




— vieler anderer Tironen-Einfälle nicht zu gedenken — so kann uns weder das ziemlich gelungene Scherzo nebst Trio dafür entschädigen, noch alle sonst sammt und sonders so zahmen und unschuldigen Themata des (Gottlob! kurzen) Allegro, des mit vielen Sechszehntheilen stark geschwärzten Andante und des nach Verhältniß einigermaßen einherstürmenden (All. con impeto) Finale, deren weitere Einsicht wir mit Freuden etwaigen Spielern selbst überlassen.

Für's zweite Trio genüge zu wissen, daß wir das, was uns über das Musiktreiben und Musikalischsein der eigentlichen normanno-angelsächsischen Insulaner (nicht der vielen eingewanderten Deutschen, Franzosen und Italiener) bislang immer wie eine spuckende Fabel zu Ohren gekommen, in jenem 20. Opus Waley's leider zu sehr bewahrheitet gefunden haben. Correktheit der Mache (der Engländer macht alles correkt vom einfachen Messer bis zur verwickeltsten Maschine) neben gänzlicher Verwaistheit an musikalischen Ideen. Sein Standpunkt, zu dem er nachhinkend, jetzt erst geklommen, ist etwa der des deutschen Moskowiters Field in seinen frühesten Stadien.

E. Wiedemann, Te Deum für 4 Solostimmen und gemischten Chor mit Orchester oder Clavierbegleitung. Op. 12. Berlin, Trautwein. Clavierauszug.

Eine Schulmeisterarbeit für solche, die nichts anders singen können, oder just nichts anderes zur Hand haben. Aus der Rolle fällt der Schulmeister freilich, wenn er — bei so einfacher Arbeit, wo keine Genialität Licenzen weder dictirt, noch entschuldigt, — für den Führer seiner Fuge im letzten Alla breve




nicht einmal die richtige Antwort weiß.

**Heinrich Stiehl**, „Selig sind die Todten." Motette für gemischten Chor und Sopran-Solo mit Begleitung der Orgel. Op. 34. Leipzig, Kistner, Part. und Singst.

„Gott sei Dank", läßt der Componist im letzten Abschnitt seiner Motette die vier Stimmen singen; und „Gott sei Dank!" rufen wir mit ihnen, daß uns endlich etwas vorliegt, wozu wir sagen können: Gott sei Dank! Nach so vielen Worten des Tadels endlich einmal loben können; nach so vielen tappenden Versuchen oder bloßem „Machwerk" endlich etwas lesen, das uns fromm-religiös anmuthet und rein empfunden und wirklich-musikalisch, ist herzlich wohlthuend. Gern würden wir ein Mehres darüber schreiben und eigentlich recensirend. Aber die Motette ist kürzer als wir wünschten und gibt dazu zu wenig Spielraum. Schmeckt das Ganze (fast immer rein harmonisch gehalten) auch ein wenig stark nach „Spohr" (insbesonders nach den „Letzten Dingen"), so fühlen wir eben dadurch wie sehr es erquickt, einmal wieder einen „ordentlichen Kerl" herauszuhören, sei er selbst einseitig-chromatisch und -enharmonisch wie unser Spohr. — Ein nur kurzes Adagio (As-dur $^4/_4$): „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben" u. s. w. führt zu einem noch kürzeren Sopran-Solo (Es-dur $^3/_4$): „Sie wird nicht hungern noch dürsten" u. s. w., wo wir nur das Subjekt der Worte nicht verstehen, das ohne vermittelnden Zusammenhang plötzlich hier erscheint. Nach Ritornell und 4taktigem Chor (Andante) zu den Worten: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" folgt das letzte: „Gott sei Dank" (Maestoso), das sich in einer (freilich auch nur kurzen) Fuge Luft macht, um mit den Worten: „Durch unsern Herrn Jesum Christum" und einem „Amen" rein harmonisch wieder abzuschließen." — Nicht bedeutend ist das Ganze, aber, wie gesagt, fromm, musikalisch und — natürlich, ehrlich. Besonders kleineren Sing-Chören sei das Werk, da es leicht herzustellen, des Angelegentlichsten empfohlen. — Die Ausstattung ist, wie Kistner's stets, correkt und sauber.

---

# Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Mattheson erwähnt in seiner „Critica musica" (2. Band, S. 358, Hamburg 1725) beispielsweise einer Composition, welche keine andere sein kann, als die Cantate von J. S. **Bach**: „Ich hatte viel Bekümmerniß" (Cantate Nr. 21 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft). Mattheson nennt den Componisten nicht ausdrücklich mit Namen, er sagt nur von ihm, er sei „ein sonst braver Practicus hodiernus", — eine Bezeichnung, die sich recht sonderbar in einem Werke ausnimmt, in welchem der Name J. S. Bach gar nicht vorkommt, hingegen die Compositionen Mattheson's gelobhudelt und mit Werken von Händel in eine Reihe gestellt werden. Andererseits mag die Stelle, welche wir gleich wörtlich anführen werden, als Beleg dienen, daß die gemeinte Cantate, welche Bach im Jahr 1714 componirte, frühzeitig über die Grenzen Weimar's hinausgedrungen war. Die Veranlassung, welche J. S. Bach das Prädicat eines „braven Practikers" verschaffte, war eine Abhandlung von Heinrich Bokemeyer, Cantor in Wolfenbüttel, welche Mattheson seiner Kritik unterzog. Bokemeyer stellt darin Regeln über Text-Behandlung auf und sagt in Bezug auf Text-Wiederholung u. a. folgendes: „Keine propositio, welche sich mit einer conjunction anfängt, wodurch sie an die vorhergehende verknüpft ist, muß repetirt werden. — Am allerärgsten wird die repetitio, wenn noch dazu Pausen zwischen eingeflicket werden. E. g: der sonst berühmte **Zachan** repetirt also: **Das, das, das ist das ewige Leben, (daß sie dich) daß du allein wahrer Gott bist** (3 Takt Pausen) jam sequitur Fuga: **und den du gesandt hast, Jesum Christum erkennen**" u. s. w. Mattheson apostrophirt nun diesen Ausspruch Bokemeyer's wie folgt: „Damit der ehrliche **Zachan** (Händel's Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: **Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|: :|: :|: :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniß :|: in meinem Hertzen :|:** u. s. w. Hernachmahl so: **Seufzer, Thränen, Kummer, Noth** (Pause) **Seufzer, Thränen, ängstliches Sehnen, Furcht und Tod** (Pause) **nagen mein beklemmtes Hertz** u. s. w. item: **Komm, mein Jesu, und erquicke** (Pause) **und erfreu mit deinem Blicke** (Pause) **komm, mein Jesu,** (Pause) **komm, mein Jesu, und erquicke, und erfreu ....... mit deinem Blicke diese Seele** u. s. w."

---

Der „kritische Musikus", eine periodische Zeitschrift, schrieb u. a. über J. S. Bach: „Die Bachischen Kirchenstücke sind allemal künstlicher und mühsamer, keineswegs aber von solchem Nachdruck, Ueberzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemanischen und Graunischen Werke." Lorenz **Mizler** entgegnet gegen Ende des Jahres 1738 hierauf: Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehört, so er in der Ostermesse zu Leipzig vergangenen Jahres bei der allerhöchsten Gegenwart Ihrer Königl. Majestät in Polen, von der studirenden Jugend aufgeführet, vom Herrn Kapellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von Jedermann gebilligt worden. So wohl weiß der Herr Kapellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten."

---

Einer der musikalischen Schriftsteller, gegen welche Mattheson in seinen kritischen Schriften (1725) zu Felde zog, war der Wolfenbüttel'sche, Cantor H. Bokemeyer. Bokemeyer sagt u. a. folgenden Unsinn: „Eine bloße Melodei mit Instrumenten, ohne Text, hat allbereit große Gewalt über das menschliche Gemüth; allein so sehr sie auch afficieret, so wenig wird sie verstanden, wo nicht ein Text hinzu kommt. — Eine Instrumental-Musik ohne Text, diene bloß zum Divertissement; aber eine mit Text ist erbaulich." — Was Mattheson dazu sagte, wollen wir übergehen, und mag die angezogene Stelle bloß zeigen, daß das Geschlecht der Bokemeyer, wie wir uns aus ganz kürzlich erst gelesenem Aufsatz überzeugten, trotz Mattheson, noch nicht ausgestorben ist.

---

Dagegen sagt derselbe Mattheson an anderer Stelle (Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg, 1787): Melodia instrumentalis gehe zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen müssig. Wie unsere heutigen Concert-Schmiede und Noten-Klecker auf diesen Punkt antworten wollen, das weiß ich nicht; sie müssen denn die Grundsätze verläugnen, und den Zweck aller Musik verrücken, welches sie zwar practice, doch nicht theoretice thun können.

---

In Bezug auf die Vocalmusik sagt Mattheson (Crit. mus. II, 295): „Die Musik muß mehr auf die Beleuchtung und Belebung der Gedanken als auf die Schmückung der Worte gehen."

---

Gottsched schreibt in seiner kritischen Dichtkunst über die falsche musikalische Malerei in Cantaten u. a.: „Sind die Cantaten verliebt, so wird der Sänger gewiß für Liebe sterben wollen und der Componist das liebe morir dreißig, vierzig Takte durch so zermartern und zerstümmeln, daß einem übel davon werden möchte. Ja, sagt man, das ist schön; der Musikus drückt dadurch aus, wie sehr sich das arme Herz quälen muß, ehe es stirbt. — In einer gewissen Cantate vom Frühling, wo von dem Fliegen der Vögel durch die Luft eine Arie vorkommt, da sind allerlei Wörter so künstlich mit steigenden und fallenden Tönen gesetzet, daß der Sänger zum wenigsten sechsmal Athem holen muß, ehe er ein einziges Wort absingen kann. Das soll aber den Flug des Vogels vorstellen, der nämlich auch bald steiget, bald fället."

---

**Nichts Neues unter der Sonne.** In einer musikalischen Zeitschrift v. J. 1783 findet sich folgende Anekdote. Ein Tonkünstler, welcher in einem Concert eine Sonate von Sulzer, les disputes amoureuses betitelt, gehört hatte, wurde gefragt, wie ihm die Sonate gefallen habe. Seine Antwort war: „Haydn malt und sagt's nicht, Sulzer sagt's und malt nicht.

---

Unter den gedruckten Clavierstücken von Ph. E. Bach befindet sich eine Phantasie, welche er, wie unser Berichterstatter sagt, „zu seinem Vergnügen an einem Tag verfertigte, wo ihn ein verdrießlicher Rheumatismus plagte.“ Bach pflegte sie daher scherzend die Phantasie in tormentis zu nennen, nach der Analogie der Gemälde, welche der König von Preußen (Friedrich I.?) gewöhnlich mit blauer Farbe zu verfertigen pflegte, wenn ihn das Podagra plagte, und auf welche er dann schrieb: „In doloribus pinxit Fridericus.“ Dieser König machte sich zuweilen den Spaß, die Schmeichelei seiner Hofleute bloszustellen, indem er sie frug, was die Gemälde wohl werth wären? und wenn sie dann unter vielen Bücklingen einen hohen Preis nannten, gab er zur Antwort: „Er soll's dafür haben.“

---

Als der englische Geschichtschreiber Burney i. J. 1771 J. A. Hasse in Wien besuchte, rieth ihm dieser vor allen Dingen, wenn er nach Hamburg käme, sich von K. Ph. E. Bach auf dem Clavichord vorspielen zu lassen, und dann sich um eine Symphonie in E-moll von K. Ph. E. Bach zu bemühen. Hasse hielt diese Symphonie für die beste, die er in seinem Leben gehört.

---

Die Erfurter Stadtmusikanten-Gesellschaft, welche i. J. 1784 aus sechs Personen, Namens Reiding, Gerlach, Rode u. s. w. bestand, nannte man zu dieser Zeit nicht Stadtmusikanten, sondern die Bachen, weil, wie in Cramer's Magazin der Musik (1784, Seite 410) zu lesen, „weil sie ehedem alle gleichen Namen geführet, die sämmtlich von der Familie unserer großen Bache aus Ohrdruff abstammen.“

---

Der erste Orgelspieler, welcher es verstand, auf dem Pedal vierstimmige Septimen-Akkorde zu spielen, mag wohl Rösler, s. Z. Stadtorganist zu Plauen im Vogtlande, gewesen sein. Er spielte 1784 in Weimar und machte nicht nur durch seine Pedalfertigkeit überhaupt Aufsehen, sondern auch durch sein vierstimmiges Pedalspiel, welches in Weimar etwas Neues war. Mittelst der Absätze an seinen Schuhen und mit den Spitzen der Füße, so wird berichtet, vermochte er mit jedem Fuße zwei, also mit beiden Füßen zusammen vier Töne auf einmal anzuschlagen und auszuhalten; so war er im Stande, Septimenakkorde wie (h, g, e, cis) (h, gis, eis, cis) und andere, nach einander einige Takte auf dem Pedale auszuhalten, indem er mit beiden Händen dieser Harmonie entsprechende Passagen dazu spielte.

(Wird fortgesetzt.)

---

# Nachrichten.

Ueber 2 neue Oratorien wird in der Berliner Musikzeitung „Echo“ Nr. 29 ungemein Günstiges gesagt. Das eine, die Vogt'sche „Auferweckung des Lazarus“ (in d. Bl. — Nr. 31 — schon von pr. Schlesien aus beleuchtet, aber wohl noch einer gründlichen Recension zu unterziehen), wird von O. Lindner, das andere, „Petrus“ von Th. Berthold in Petersburg, wird von J. Promberger mit sehr warmen Worten kurz angezeigt.

Felicien David's komische Oper La la Rookh ist, in Partitur, Orchesterstimmen, Clavierauszug u. s. w. gestochen, bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

Von C. Reinecke's beliebten „Kinderliedern“ op. 75, ist das 3. Heft bei Breitkopf und Härtel erschienen.

Eine neue dreiaktige Oper von Richard Würst „Vineta“ kommt mit Beginn der Wintersaison an der Breslauer Bühne zur Aufführung. Auch das Libretto derselben rührt dem Vernehmen nach vom Componisten her.

In der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung zu Magdeburg ist so eben erschienen: „Aus des Liedercomponisten Andreas Zöllner's Leben und Streben. Eine Skizze“ von A. W. Müller.

Wien.

Das vom „Biedersinn“ am 9 August veranstaltete Sängerfest hat den namhaften Reinertrag von mehr als 4200 fl. für den Fond zur Errichtung eines Schubert-Denkmals abgeworfen. Die Summe ist bereits dem Männergesang-Verein, als dem Gründer des Fonds, übergeben worden, dessen Vereinsleitung die Verwaltung der eingelaufenen Gelder übernommen hat, und periodisch den Ausweis über dieselben, wie über ihre Fructificirung veröffentlichen wird. („Presse.“)

Einem Artikel: „Ueber den Choralgesang der Wiener Gemeinde und ein neues evangelisches Melodienbuch,“ der in Nr. 30 und 31 des in Wien erscheinenden „Evangelischen Sonntagsboten“ enthalten war, entnehmen wir, daß in den hiesigen Kirchen ungeachtet der Einführung des Würtembergischen Gesangbuches immer noch das alte auf ein von A. Streicher (Vater des gegenwärtigen Inhabers der Pianoforte-Fabrik J. B. Streicher) herausgegebenes Melodienbuch basirte Choralbuch in Gebrauch ist. Aber auch dieses Streicher'sche Melodienbuch, welches 102 Melodien enthält ist nur zum kleinsten Theil wirklich in die Gemeinde übergangen, denn nach einer genauen Angabe des Verfassers obigen Artikels werden nur 28 Melodien wiederholt gesungen, 9 andere sehr selten, die übrigen gar nicht. Dem Würtembergischen Gesangbuch würde aber nur ein Choralbuch vollkommen entsprechen, welches 218 Melodien enthielte. Der Verfasser klagt überdies, daß das von Streicher hergestellte Melodien- und Choralbuch, da es auf das alte Hiller'sche gegründet sei, vielfache Entstellungen der Melodien und üble Harmonien enthalte, daß ferner die durch die Eisenacher Conferenz angeregte Bewegung nach dieser Richtung hin für Wien noch gar keine Früchte getragen habe. Er empfiehlt endlich die Einführung eines soeben erschienenen von Heinrich Gottreich Bach, Cantor und Organist in Biala, redigirten Melodienbuches, welches 175 Lieder in gereinigter aber nicht rhythmischer Form enthält, und dem bald ein ihm entsprechendes vierstimmiges Choralbuch folgen soll.

Im Hofoperntheater werden jetzt mit Fr. Schubert's „Verschworenen“ Fioravanti's „Dorfsängerinnen“ gegeben. Das Publikum nahm die Novität sehr kühl auf. Dr. Hanslick schreibt in der „Presse“: „Diese komische Oper, die einzige noch manchmal genannte des fruchtbaren römischen Componisten, datirt bekanntlich aus den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, und war zu Anfang des gegenwärtigen ein beliebtes Repertoirestück aller deutschen Bühnen. Diese Erinnerung, vielleicht auch noch die speciellere an die Triumphe der Grünbaum als Rosa, machten die Direktion veranlaßt haben, die „Cantatrici villane“ wieder hervorzusuchen. Die ursprünglich zweiaktige Oper ist hier in einen Akt zusammengezogen und gehörig zusammengestrichen. Wir können es nicht eben beklagen, daß dadurch die sentimentalen Nummern, wie das Duett Carlino's mit Rosa, die Polonaise Carlino's u. dgl. wegfielen, wie denn überhaupt die (hier dem Bariton zugetheilte) Tenorpartie Carlino gänzlich in den Hintergrund gedrängt ist. Die Handlung, aus meistens verbrauchten Charakteren und Späßen bestehend, erscheint allerdings durch die Kürzung bis zur Unverständlichkeit überstürzt. Die Musik trägt die anmuthigen, aber schnell überlebten Reize ihrer Zeit und Nation. Fioravanti gehörte zu der quantitativ fruchtbaren, aber schöpferisch unbedeutenden Uebergangs-Periode, welche nach der Blüthenzeit Cimarosa's und Paisiello's auf Rossini vorbereitete. Fioravanti's Musik ist weich, wohlklingend, abgerundet, durch Anmuth und heitere Laune gewinnend, dabei aber äußerst formalistisch und oberflächlich, um die Sache beim rechten Namen zu nennen: geistlos.“

---

## Zur Entschuldigung.

In der vorigen Nummer ist gegen die Absicht der Redaktion ein früher in der „Presse“ abgedruckter Bericht über die Oper in London von Dr. E. Hanslick statt unter die Rubrik „Zeitungsschau“ unter „Correspondenzen“ gestellt, und überdies die Angabe: „Presse,“ weggelassen worden. Indem wir das Unabsichtliche dieses Verfahrens hiermit constatiren, bitten wir die Redaktion der „Presse“ um Entschuldigung.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 36. Wien, 8. September 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Beethoven's letzte Quartette.

8. B. Im Umgang mit Musikfreunden und Dilettanten, wie auch in der musikalischen Kritik begegnet man noch immer so seltsamen Ansichten über Beethoven's letzte Produktionen, und zugleich werden durch die Auseinandersetzungen Jener, die den Meister benützen um ihrer eigenen Confusion Stützen zu verleihen, diese Ansichten noch immer so oft theils erhärtet theils noch verworrener gemacht, daß ein Versuch unsern Lesern den wirklichen musikalischen Inhalt einiger derselben darzulegen, zeitgemäß erscheinen dürfte. Daß wir gerade die letzten Quartette wählen, rechtfertigt sich dadurch, daß eben über diese noch am wenigsten Eingehendes gesagt worden ist *) und wir es hier mit einer Kunstgattung zu thun haben, die als reine Musik und zwar als reine Instrumentalmusik gelten muß, oder mit andern Worten, daß hier keine Bedingungen eingreifen können, die auf die rein musikalischen Gesetze alterirend wirken müßten.

Die ganze Confusion über Beethoven rührt von der beliebten aber zu großen Mißverständnissen und Irrthümern führenden Dreitheilung seines gesammten Schaffens her. Die mit der „Zukunft" coquettirenden Musiker und Schriftsteller unserer Tage legen sich Beethoven nach ihrem Geschmack zurecht. Nicht seine innere künstlerische Entwicklung an sich, als nothwendige Consequenz seiner Persönlichkeit und seiner Schicksale beschäftigt sie, — nein, Beethoven wird gedrittheilt um nach Bedarf Kunstgeschichte zu machen. Das erste Drittel wird zum alten Eisen geworfen: Musikmacherei, weiter Nichts. Die ersten Sonaten und Symphonien, diese „entnervend zahmen" Produkte, mit denen man das heutige Publikum „verschonen" sollte (wörtlich!), ja Fidelio und die erste Messe sind bloße Formmusik; der Mozart-Haydn'sche Standpunkt des absoluten Musicirens (!?) ist noch nicht verlassen. Das zweite Drittel stellt ungefähr ein Dämmern des eigentlichen Beethoven'schen Geistes und seiner „Mission" dar; das dritte erst ist für die „Entwicklung" der Kunst von bleibendem Werth und eigentlich verlohnen sich nur mehr die allerletzten Compositionen heute noch einer aufmerksamen Betrachtung, nämlich die 9. Symphonie (die achte soll ein eclatanter Rückfall in die alte Musikmacherei sein — die Leser werden aber bald erfahren, wie viele solche „Rückfälle" Beethoven noch in seinen letzten Jahren vollbrachte!), die Missa solemnis, die vier letzten Clavier-Sonaten und die fünf letzten Quartette nebst der großen Fuge in B.

Ebenso auffallend aber ist auf der andern Seite die geistige Schwerfälligkeit, die in den letzten Quartetten nur etwas ganz Unverständliches, Verschrobenes und Unerquickliches erkennen will. Auch diese Leute drittheilen den armen Beethoven, werfen aber das dritte Drittel — nicht zum alten Eisen, sondern — in die Hölle zur Zukunftsmusik. Es sind das in der Regel Solche, die bei der Musik nichts denken und empfinden, sondern blos Töne hören, bei welchen also der Weg vom Ohr in Kopf und Herz verlegt ist; oder Solche, die vorwiegend „gemüthlich" angelegt sind, nur das sofort Ansprechende, nicht erst der Vermittlung des denkenden Geistes Bedürfende aufzufassen vermögen; oder Solche, die sich ein enges ästhetisches Gebiet theoretisirend abgegrenzt haben und jede Ueberschreitung dieses Gebiets für eine Verletzung der Kunstgrenzen überhaupt erklären; oder Solche, die den Geist Beethoven's, sowie die innersten Hebel und Beweggründe seines Lebens nicht in Betracht ziehen oder mißverstehen; oder Solche, die überhaupt nicht im Stande sind, sich in das Leben und die Empfindungsweise eines bedeutenden, vom Gewöhnlichen abweichenden Mannes hineinzudenken und hineinzuleben. Vielen fehlt es auch an dem Grade musikalischer Begabung, der zur Auffassung gerade der tiefsten und stärksten Evolutionen des Genius nothwendig ist.

Für alle Diese hätten wir allgemeine Bemerkungen bei der Hand, wollen uns aber damit nicht länger aufhalten. Das Wichtigste bleibt uns immer das richtige Verständniß des Beethoven'schen Kunstschaffens wie es mit seinem Leben im Einklang steht. Soviel scheint nämlich bereits klar, daß wir es nicht mit einem Künstler zu thun haben, der durch seine Taubheit und einen angeblich ursprünglichen Charakterfehler mürrisch, grob und unflätig, sondern der durch inneres Leiden, Undank, Schlechtigkeit, Mangel an ehrlicher Gesinnung seiner Umgebung hart herabgedrückt wird, durch die Großheit seines Charakters aber, durch philosophische Weltanschauung und echte Religiosität, dann durch jenen Humor, der dem Weisen eigen, sich wieder erhebt und diesem Proceß seines Innern in den Kunstwerken, die er schafft, Ausdruck gibt.

Denken wir uns Beethoven so, so muß sich seine letzte Schaffensperiode in einer Weise erklären, die eben so natürlich und ehrenvoll für seine Person, wie hoch erfreulich für die Kunst erscheinen wird. Auch in den letzteren Werken wird man dann (was ohnehin von Jenen nicht mehr geschieht, die Gelegenheit haben sie oft und mindestens correct zu hören) nicht mehr wunderliches Zeug, formlose, unverständliche Gestaltungen, ein absichtliches Rütteln und Reißen an wohlbegründeten Kunstgesetzen, sondern nur das Höchste finden, was die Instrumentalmusik leisten kann: die Befreiung von irdischen
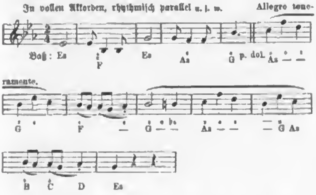
*) Den Versuch, welchen der verstorbene J. F. Weber in seinem die letzten Quartette besprechenden Aufsatze (veröffentlicht in den „Anregungen für Kunst und Wissenschaft," 1861, 5. 6. und 9. Heft) gemacht hat, diese Frage zu Gunsten einer weiteren Entwickelung der Tonkunst auf Grund ihrer bis zur Bestimmtheit des Worts verdichteten Ausdrucksfähigkeit zu beantworten, können wir hier vorläufig nur erwähnen, ohne uns auf eine systematische Widerlegung einzulassen. J. F. Weber war offenbar viel zu wenig Musiker und viel zu sehr geneigt hinter den Bäumen zu suchen, was bequem vor Augen liegt, als daß ihm eine befriedigende Analyse gelingen konnte. Es wird sich im Verlauf obiger Arbeit mehrmals Gelegenheit ergeben auf ihn zurückzukommen.

Banden, die Erhebung über das Erdenleid, das Abbild eines Mannes, der allerdings auch für die Rosen des Lebens, deren Dornen er reichlich kostete, wenig Sinn mehr hat, dafür aber jene höhere Freude hegt, die erst durch den Verlust der niederen erkämpft werden kann. Alles dies aber mit (verschwindend geringen Ausnahmen) durch rein musikalische Mittel bewirkt, ohne Verletzung wesentlicher Kunstgesetze.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Quartette wird Veranlassung geben uns darüber näher auszusprechen. Wir beginnen mit dem

**Es-dur-Quartett Nr. 12, op. 127 *).**
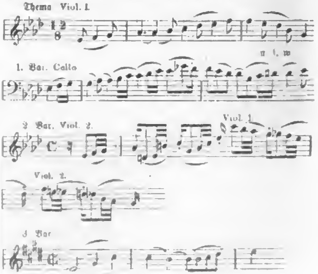
Der erste Satz dieses Quartetts (das wir absichtlich etwas weitläufig analysiren um wenigstens an einem zu zeigen, daß Beethoven auch in dieser Periode sich nicht den Bedingungen des normalen Satzbaues entschlägt), mit einem nur sechs Takte umfassenden, im Verlauf mehrmals (etwa wie in der Sonate pathetique) wiederkehrenden Maestoso beginnend, hat einen ungarischen Charakter. Unmittelbar nebeneinander stehen dieses breite pompöse, aber nur angedeutete, — dann ein zartes, scherzhaft liebliches und ausgeführtes Allegro-Motiv:




Musikalisch merkwürdig ist schon in diesem Satz die beinahe Bach'sche Freiheit und Kühnheit der Polyphonie, die das Thema überall hinstellt, immer und überall dabei Neues in der Modulation und Stimmführung bietend; dann die knappe Form. Alle Weitläufigkeit der Anlage vermeidend erscheinen die üblichen Haupt- und Nebensätze auf den engsten Raum zusammen gedrängt: Im 26. Takt Schluß des Themas mit seinem Nachsatze in Es, 8 Takte Ueberleitung zu einer Art von Seitensatz in G-moll, der sich in geringer Ausbiegung vom Hauptcharakter in 8 Takten ausspricht und dann variirt wiederholt wird; weitere 8 Takte Nachsatz aus dem Hauptthema gebildet und dann 2 Takte Schluß in G-moll, der eine Verlängerung von 8 Takten erfährt um nach G-dur zu führen, wo das Maestoso wieder eintritt; dann das Allegrothema ebenfalls in G-dur, welches nun einer Durchführung zu Grunde liegt, die 46 Takte in Anspruch nimmt und wohl eine große Steigerung enthält, eigentlich aber zu keinem überraschenden Ausgang führt. Abermals das Maestoso in C-dur, worauf der 2. und 3. Takt des Themas als neue rhythmische Gestaltung wie 1 : 2 in den drei Oberstimmen sich folgend auftritt; dann eine Combination der beiden Motive dieser Takte zu gleicher Zeit, 20 Takte, worauf das Thema wieder vollständig in Es, wie Anfangs, nur neu harmonirt und später variirt auftritt. Der Forte Nachsatz erhält eine Fortführung mit Modulation über As und Des zum Schluß in As. Dann die Ueberleitung und der Seitensatz in Es-moll-dur, der Nachsatz aus dem Thema und Schluß in Es. An die wie im ersten Theil angeknüpfte Fortführung desselben fügt sich das Hauptthema, und mit daraus gebildeten neuen Gestaltungen geht der Satz rasch zu Ende.

Man sieht die Grundlage eines ersten Sonatensatzes somit deutlich heraus, nur ist Alles so knapp gehalten, die Sätze reihen sich so ohne Umstände aneinander, es werden so wenig Vorbereitungen getroffen, es sind so wenig Gegensätze vorhanden, daß Derjenige, der an eine breite Form gewöhnt ist, sich nicht leicht zurecht findet und wohl meint, das Stück habe gar keine Form und schließe nach Laune, ohne sich völlig ausgebildet zu haben. Allerdings rechnen wir diesen ersten Satz nicht zu dem Bedeutendsten, was die Muse des Meisters hervorgebracht, nicht etwa wegen Unverständlichkeit, die nicht vorhanden, sondern wegen des Mangels an freier und hoher Erfindung. Es ist Alles logisch, aber nicht hinreißend.

Den zweiten Satz bildet ein wunderherrliches Adagio-Thema in As mit Variationen. Das Thema selbst besteht aus zwei Theilen; in jedem Theil bringt das Cello die Wiederholung der zuerst in der ersten Violine gelegenen Hauptmelodie, und auch in der ersten Variation ist ihm das jetzt rhythmisch und melodisch verzierte Thema übertragen. Für den Laien mag es nicht leicht sein aus dem contrapunktisch ungemein freien Satz den Ariadnefaden des Themas überall herauszufinden; hat er ihn aber (und er ist vorhanden), so wird ihm Alles selbstverständlich erscheinen. In der zweiten Variation (Andante) tritt ein scherzhaftes Element ein; die zweite Violine, gefolgt von der ersten, gestaltet das Thema durch synkopirte Figuren um und die beiden andern Stimmen geben zuerst eine bloße einfache Begleitung in kurzen Akkorden dazu, gestalten sich aber später, während die Oberstimmen ihr synkopirtes Wesen in 32stel Noten auflösen, ebenfalls lebhafter und es bildet sich eine Polyphonie von großer Beweglichkeit sämmtlicher Stimmen, die bei aller Künstlichkeit doch stets modulatorisch klar und dem Thema getreu bleibt, zuletzt aber einen ganz übermüthigen Charakter annimmt und, im letzten Takt mit kühnem Sprung nach E-dur (scheinbar weit entfernt von As, aber enharmonisch durch Gis nahe verwandt) umsetzend, in die dritte Variation (Adagio molto) überführt. Nach der ungemeinen Beweglichkeit der zweiten gibt sich diese Variation sehr breit und tief. Das Thema erscheint, wie früher anatomisch zerlegt, so jetzt auf die Hauptpunkte der melodischen Wendung zusammengezogen. Es wird nicht unpassend erscheinen, wenn wir hier die ersten Takte des Themas und seine bisherigen Umgestaltungen hersetzen.
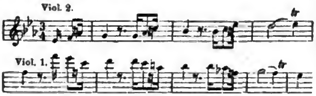



*) Eine Vergleichung des Folgenden mit der Partitur ist unerläßlich und wir machen daher auf die bequemen Taschenformat-Ausgaben von Heckel in Mannheim, Ewer und Comp. in London, dann auf die überaus schöne Breitkopf und Härtel'sche im großen Format aufmerksam, welche demnächst vollständig sein wird.

Diese 3. Variation gestaltet sich übrigens dem Thema ähnlich: 1. Violine und Cello theilen sich in den Vortrag. Im 11. Takt gleitet der Componist vom unisono - E in Es und das Thema setzt sich in As fort, allmälich wieder mit lebhafteren Begleitungs-Figuren; dieselben und das auch wieder in die ursprüngliche Bewegung fallende Thema wechseln zwischen 1. Violine und Cello fort, während die beiden andern Stimmen das Gleichgewicht herstellen. Nach dem Schluß in As folgt eine Coda, die sich nach Des-dur, Cis-moll und wieder As bewegt, wo das Thema nochmals in der ersten Violine in Sechszehntel aufgelöst auftritt; im 5. Takt bringt das Cello den zweiten Theil ebenso; mit dem letzten Sechszehntel des 5. Taktes, verstummt plötzlich Alles, und in einer neuen Coda nach Des übergreifend geht der meisterhaft consequent und streng musikalisch ausgeführte Satz ruhig und innig zu Ende.

Das Scherzo ist in großen Verhältnissen angelegt und von der Knappheit des ersten Satzes weit entfernt. Vor- und eingeschobene Sätze, Anhänge, consequent durchgeführte contrapunktische Umkehrungen, Erweiterungen, Wiederholungen, alles, was dem Meister auch sonst als Stoff dient, findet hier reichlichste Anwendung. Es lohnt sicherlich der Mühe die Oekonomie und den Bau des Stücks gründlich kennen zu lernen.

Das eigentliche Thema tritt erst im 16. Takt in der 2. Violine tonisch auf, und wird von der 1. Violine in der Gegenbewegung beantwortet:




Voraus geht derselbe Canon, aber mehr spielend, als ob's noch kein Ernst wäre, und in der Dominanttonart, also noch ohne eigentlichen thematischen Eindruck; diesem gehen wieder 4 Pizzicato-Akkorde voraus, welche die Tonart feststellen. Der Schluß des Themas erhält eine Erweiterung von zwei Takten durch Wiederholung der beiden letzten; daran schließt sich einer jener dreitaktigen Rhythmen, die Beethoven in seinen späteren Werken zuweilen anbringt (jedesmal gewissenhaft mit „Ritmo di tre battute" bezeichnet) und mit denen er den Zuhörer oft elektrisirt. Zwei solche dreitaktige und ein viertaktiger Rhythmus schließen den ersten Theil, der repetirt wird, woran sich der zweite ebenfalls repetirte knüpft. Diese Theilwiederholungen, hier wie in andern Scherzo's, dann in ersten Sätzen (allerdings seltener) wie im A-moll-Quartett op. 132, selbst in Finale's, wie im B-Quartett op. 130 und im allerletzten Quartett in F. op. 135, sind Jenen entgegen zu halten, welche es in der Kammermusik für Unsinn erklären, daß man zweimal dasselbe hören müsse, angeblich weil eine wahre Entwickelung das nicht gestatte. Sogar der „letzte" Beethoven ist also diesen Herren schon veraltet und in seinen Grundsätzen nicht mehr mustergiltig! — Den zweiten Theil unsers Scherzo's beginnt eine Zusammendrängung der thematischen Figur im Unisono oder in Oktaven, 4 Takte:



u. s. w.

Daran knüpft sich eine Umbildung des Themas, die späterhin noch merkwürdiger wird. Auf Grund eines Wechsels von Tonika und Dominante von zwei zu zwei Takten nämlich gestaltet sich das Thema in der 1. Violine so:




Später wird auch diese Gestaltung in der Gegenbewegung von der 2. Violine gebracht. Als Begleitung legt Beethoven aber eine beinahe concertante Arpeggio-Figur des Cello



unter, an welcher an sich nichts besonders Merkwürdiges wäre, wenn sie nicht später in der 1. Violine, also als doppelter Contrapunkt aufträte. Die Modulation hat sich hierbei von C-moll nach F-moll und Des-dur gewendet. Indem nun beide Formen des Themas, die aufsteigende und die absteigende, gleichzeitig auftreten, und die Modulation sich über Es-moll nach Ges-dur schiebt, tritt noch eine weitere Verengerung des Themas ein, indem blos die Figur



durch beständige Wiederholung



u. s. w.

zur Bildung eines viertaktigen Forte-Satzes in Ges verwendet wird, der dann pp. in (enharmonisch-) Fis-moll sich wiederholen zu wollen scheint, nach dem 2. Takt aber der Wiederholung jenes Unisonosatzes in D-dur Platz macht; dieses D-dur wird zur Dominante von G-moll und nach 4 Takten jenes Unisono's tritt ein seltsam rhapsodisches Allegro ²⁄₄ von 5 Takten (der erste ist wohl als Auftakt anzusehn?) ein, welches sogleich wieder im ³⁄₄ Takt einem Themaanklang auf dem verminderten Septimenakkord zweiter Umkehrung weicht und nochmals wiederkehrt, um abermals noch schneller zu weichen und weiter nicht mehr berücksichtigt zu werden, bis es im Da capo in gleicher Weise wiederkehrt. Hier stehen wir vor einer jener Seltsamkeiten, über die sich weiter nichts sagen läßt, als: der Meister hat sie hingestellt wie Hieroglyphen; deute sie, wer kann! — Nach dieser Unterbrechung geht Alles seinen fließenden Gang wieder fort: durch die Themafigur wird über F-moll zur Dominante von Es und zum Hauptthema fortgeschritten, das jetzt im Cello forte anhebt, von der 2. Violine beantwortet, von den andern Stimmen theils umspielt theils auf andern Takttheilen imitirt wird; der Canon geht dann in die erste Violine und Cello mit ähnlicher Begleitung über und dieser Theil schließt so wie der erste, aber in Es. Bevor das Trio oder der Mittelsatz Es-moll, Presto anhebt, wird noch ein Nachsatz gebracht, der zuerst die beiden Ober- und die beiden Unterstimmen, je in Octaven vereinigt, einander gegenüber führt, melodisch in der Gegenbewegung, rhythmisch in verschodener Weise; darauf ein Orgelpunkt, der die Es-moll-dur-Tonart berührt, dann wieder einen rhythmischen eine Viertelbewegung andeutenden Anhang erhält, dieselbe wieder stockend macht, und dann im Presto mit Umsatz nach Moll ihr freien Lauf läßt. Das neue Thema, welches der ersten Violine übergeben ist und wie die drei andern Stimmen in jener Viertelbewegung forteilt, spricht sich in 5mal 4 Takten aus; von 4 zu 4 Takten wechselt die Harmonie zwischen Tonika und Dominante und geht dann von Es, als 2. Stufe, durch die Dominante nach Des. Originell und auffallend genug ist der Rückgang bei der Wiederholung von Des-dur nach Es-moll, denn wohl steht Es in Beziehung zu Des, nicht aber

Des zu Es *). Das ganze höchst geniale und originelle Trio ist vollkommen normal in periodischer und modulatorischer Beziehung; mit Ausnahme einer Erweiterung um 2 Takte geht Alles seinen 4 und 8 taktigen periodischen Weg. Die Modulation des zweiten Theils bewegt sich von Des über B-moll, Ges-dur nach Es-moll; später von da nach B-dur, wo der Satz auf dem Dominant-Akkord mit Orgelpunkt plötzlich verstummt und wo mit beinahe Lachen erregender Komik und Naivetät das nach solcher phantastischen Ausschreitung dummdrollig erscheinende Hauptthema des Scherzo wieder auftritt oder sich ankündigt, da erst nach einigen Umwegen und Vorbereitungen der Satz wieder in den natürlichen Fluß kommt. Nach vollständigem Da Capo folgt noch einmal in der von Beethoven häufig angewendeten Weise der Anfang des Trios; dann nochmaliges Verstummen, und mit einem graziösen Knix nimmt das Hauptthema Abschied. Op. 127!

Das durch 4 Takte unisono eingeleitete Thema des Finale hat reine Liedform; eine 8 taktige Periode, welche wiederholt wird; dann folgt eine 4 taktige zweite Melodie, welche 4 mal wiederholt wird mit abwechselnden Halb- und Ganzcadenzen; darauf 4 Takte des Themas im Cello, 4 Takte in der Viola, 4 in der 2. Violine und wieder 4 in der 1. Violine mit 2 Takten Erweiterung; dann eine neue dritte Melodie von 4 Takten, wiederholt, und nach einer Fortführung aus dem 3. Takt derselben einige Fortesätze und Rückkehr jener 4 Einleitungstakte, denen aber das Hauptthema nicht folgt, vielmehr kommt nach einer modulirenden Erweiterung derselben die dritte 4 taktige Melodie wieder, diesmal in C-dur pp., dann in C-moll forte; kurze Durchführung ihrer Motive, dann 2 Takte des Hauptthemas zu weiterer Durchführung benützt; später in As das ganze Thema in der Viola, gefolgt wie vom Anfang vom 2. Thema, nur die Stimmenfolge verstellt und daher auch contrapunktisch anders behandelt. Aus dem Schlußmotiv dieses Satzes entwickeln sich weitere 10 Takte, worauf das Thema in Es in der 1. Violine, dann in der 2., gefolgt abermals von der zweiten Melodie, die jetzt mit laufenden Achteln begleitet wird. Es reiht sich daran die dritte Hauptmelodie und in der Tonika folgt Alles wie im 1. Theil in der Dominante (op. 127!). Plötzlich verläßt Beethoven die bisherige Taktart von C-moll nach C-dur gehend, und springt in 6/8 und mäßigeres Tempo um, worin er bis an's Ende verharrt. Das Thema des Finale erleidet eine Umgestaltung in die neue Taktart und wird von einer in Terzen rasch auf- und ablaufenden 16tel-Triolenfigur begleitet. Diese Combination wird in verschiedenen Tonarten und in allen Umkehrungen der Stimmen mit Zwischensätzen durchgeführt und der Satz schließt in brillantem Forte.

Für den Leser, dem noch die Partitur oder die Ausführung zu Hilfe kommt, dürfte aus dem Gesagten hinreichend hervorgehen, daß mit Ausnahme jener kleinen Stelle im Scherzo Alles vollkommen logisch und symmetrisch ist, ja eine selbstverständliche Entwickelung erhält. Schwer verständlich kann höchstens das Adagio, und in Betreff des Baues etwas verschwommen der erste Satz genannt werden; die reiche Polyphonie und verbrämte Umgestaltung der Hauptmelodie in jenem erschwert das Verfolgen derselben einigermaßen. Alles Uebrige ist klar wie Gebirgswasser. Als Ganzes und in seinen Hauptsätzen betrachtet, erscheint uns dieses Quartett jedoch als ein verhältnißmäßig schwächeres Produkt des Meisters. Es bewegt sich nicht in hohen und tiefen Stimmungen, scheint nicht aus inspirirter Stunde hervorgegangen, sondern mit leichter Hand schnell entworfen und ausgeführt zu sein. Weder ist die Erfindung sonderlich genial im Beethoven'schen Sinne, noch der Bau entschieden plastisch; weder ist große Mannigfaltigkeit der Themen vorhanden, noch die dramatische Ausgestaltung, die des Meisters früheren und auch den folgenden unstreitig bedeutenderen Werken eigen ist.

*) Aus solchen kühnen Griffen könnten falsche Theorieen gezogen werden und sind wirklich gezogen worden, es verlohnt sich daher wohl einmal, genauer zuzusehen, was es damit hier für eine Bewandtniß hat. Da ist denn gleich zu bemerken, daß diese auffallende Modulation bei einer Repetition vor sich geht. Der Hörer erkennt sofort in dem eintretenden Es-moll schon Gehörtes und ahnt wohl auch den gleichen oder ähnlichen Ausgang, d. h. er setzt sogleich das Es wieder in Beziehung auf das Des und so entsteht in ihm kein Riß, sondern das Getrennte verbindet sich in seinem Ohr augenblicklich zu einer höheren Einheit

Was gewisse Freiheiten der Stimmführung betrifft, an welchen Manche Aergerniß nehmen, die wir zwar auch nicht gerade für Schönheiten halten, die aber einmal Beethoven'sch sind, so finden sie sich in diesem Quartett mäßig. Sie bestehen zumeist darin, daß Beethoven dort, wo kein förmlicher Schluß sein soll und doch eine Cadenz ist, die Baßklausel in irgend einer Weise rhythmisch verschiebt oder variirt. Das Vorausnehmen erscheint in dieser Beziehung ebenso oft als Beethoven's Steckenpferd, wie das Verzögern. Um einige Beispiele davon anzuführen, so sei erstens auf die Stelle des ersten Satzes, Durchführung, im fünftletzten Takt der G-dur-Vorzeichnung hingewiesen, wo Beethoven in der Dominantharmonie schon den tonischen Grundton gegen den Rhythmus anticipirt um dem gewöhnlichen Schlußfall auszuweichen und den folgenden Themaeintritt vorzubereiten. Zweitens läßt er im 3. Takt des Adagio den Baß noch auf Es liegen, wo schon As hingehört, ob bloß um den ihm zu gewöhnlich erschienenen Eintritt des vollkommenen As-Akkords zu vermeiden oder aus welch anderem Grund, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Solche und ähnliche Dinge hat nach Beethoven besonders Schumann aufgegriffen und angewendet, ohne aber glücklicherweise im Innern der Sache vom Musikalischen abzuweichen.

(Fortsetzung folgt.)

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

Ed. H. Das offizielle Verzeichniß sämmtlicher von den „Commissären Ihrer Majestät" den Ausstellern zuerkannten Preismedaillen und „ehrenvollen Erwähnungen" liegt in einem starken Octavband vor uns. Ein Blick auf die 16. Classe („Musikalische Instrumente") dürfte für die Leser dieser Blätter mannigfaches Interesse bieten. Man kann von einer Ueberschätzung der einzelnen Ausstellungsmedaillen sehr weit entfernt sein und dennoch zugestehen, daß das Resultat der Berathungen einer aus Fachmännern aller Nationalitäten zusammengesetzten Jury im Großen und Ganzen nicht ohne Wichtigkeit sei. Welche Leistungen aus dieser fast unabsehbaren, aus allen Theilen der civilisirten Welt zusammengetragenen Masse von Ausstellungsgegenständen als die vorzüglichsten erkannt wurden, ist für die Geschichte und Statistik des betreffenden Fachs nicht unerheblich. Die in einer enormen Concurrenz erhaltene Medaille wird, um einen juristischen Ausdruck zu gebrauchen, immerhin einen „halben Beweis" für die Trefflichkeit des Gegenstandes herstellen. Daß wir nicht so abergläubisch werden, sie für einen „ganzen" hinzunehmen, dafür war durch ein starkes Gegengewicht vor bedenklichen Umständen gesorgt. Die Unbefangenheit der Richter setzen wir vollständig voraus, wenngleich Niemandem unbekannt ist, wie jeder Juror vor allem seiner eigenen Nation die größt-mögliche Zahl von Medaillen durchzusetzen trachtet und dadurch ein System gegenseitiger mehr die Herkunft als die Güte betonenden Concessionen in's Leben ruft.

Was zuerst das gottesgerichtliche Ansehen der diesjährigen Preisvertheilung stark abschwächt, ist der Umstand, daß nur eine Classe von Medaillen vertheilt werden durfte. Jede genauere Abstufung des Verdienstes fiel dadurch hinweg, — eine große Erleichterung für die Preisrichter, eine bedenkliche Gleichmacherei für die Aussteller. Die Anzahl der zur Vertheilung bestimmten Medaillen ist hier maßgebend. In der 16. Classe sind 112 Medail-

len zuerkannt (wozu 69 „Ehrenerwähnungen“), eine verhältnißmäßig sehr große Zahl. Nach den Grundsätzen einer guten Strafprozeßordnung, welche lieber zehn Schuldige entkommen läßt, als einen Schuldlosen gefährdet, hat es die Commission vorgezogen, im Zweifel lieber auch das Halbgute zu belohnen als etwas *ganz* Gutes unbelohnt zu lassen. Vortreffliches muß dabei *unter* seinem Verdienst, anständiges Mittelgut über demselben hinwegkommen. Vielleicht hat die Besorgniß, mit artistischen „bourgeois“ in Eine Medaille zusammengeschmolzen zu werden, Aristokraten wie *Erard*, *Broadwood*, *Buillaume*, *Cavaillé-Col* u. A. bewogen, entweder gar nicht, oder nur unter ausdrücklicher Ablehnung jeder Concurrenz den Industriepallast in Brompton zu beschicken. Die Gewähr absoluter Vortrefflichkeit kann somit die „Medaille von 1862“ einem Artikel ebensowenig geben als sie relativ das Zeugniß ausstellt, der betheilte Fabrikant stehe, ebenbürtig den ersten Größen seines Faches, in der vordersten Reihe europäischer Fabrikanten. Man müßte sonst, nach dem vorliegenden Medaillenverzeichniß, gläubig annehmen, daß z. B. England außer *Broadwood* noch 11 Clavierfabrikanten *ersten* Ranges besitze, oder daß *Wien* allein eilf Instrumentenmacher zähle, welche auf *einer* Linie mit den ersten europäischen Firmen stehen. Unzuverlässiger noch als die Belohnung war die *Beurtheilung* der ausgestellten Instrumente.

Für den Kenner bedarf es kaum der Auseinandersetzung, wie überaus schwierig es sei, Musikinstrumente auf einer großen Weltausstellung eingehend zu prüfen und zu beurtheilen. Diese Erzeugnisse, welche schon beträchtlich von dem festen Boden der Industrie gegen die dunklere und lustigere Region der Kunst hinüber gravitiren, stehen gegen andere Ausstellungsgegenstände in großem und eigenthümlichem Nachtheil. Die Musikinstrumente wollen nicht allein betrachtet, befühlt, gemessen werden, sie wollen in ihrer eigensten Wirksamkeit belauscht, sie wollen *gehört* sein. Nebst allen technischen Qualitäten eines Instruments auch dessen Ton, also ganz eigentlich seine Seele zu erforschen, ist auf einer Weltausstellung überaus schwierig, oft geradezu unmöglich. Vorerst die Ungunst der Räumlichkeit. Müßten es nicht lauter Rieseninstrumente sein, die in einem Riesengebau wie dieser Industriepalast noch voll und kräftig klängen? Sodann der fortwährende Lärm, den das Gewoge vieler Tausend Besucher und das barbarisch gleichzeitige Probiren der verschiedenartigsten dicht beisammenstehenden Instrumente hervorbringt. Viele Instrumente blieben stets unter geheimnißvollem Verschluß, andere entzogen sich jeder Prüfung durch unheilbar schwere Verstimmung, noch andere endlich harrten länger und unglücklicher als Dornröschen — auf einen Prinzen, der sie aus dem Schlaf zu erwecken, d. h. zu spielen vermochte. Die Jurors haben die mühselige Prüfung muthig unternommen und wer ein Verständniß für die Schwierigkeit dieser Aufgabe hat, wird ihnen gern zugestehen, daß sie dieselbe im Großen und Ganzen treffend und gerecht gelöst.

Da wir mit der musikalischen Ausstellung im Industriepallast durch mehrwöchentlichen fleißigen Umgang ziemlich vertraut worden sind, können wir dem geneigten Leser uns wohl als Cicerone durch die interessantesten Partieen derselben anbieten. Indem wir ihn einladen, mit uns den Preisvertheilungs-Catalog zu durchblättern, sind wir weit entfernt eine erschöpfende Kritik dieser tausendarmigen Produktion in Aussicht stellen zu können. Wir haben kurz die Schwierigkeiten angedeutet, mit welcher die Jury zu kämpfen hatte. Für einen Berichterstatter, der nicht zur Jury gehörte, waren diese Hindernisse noch ungleich größer und zahlreicher; ihm war eine allseitige, vollständige Information nicht möglich gemacht.

Zum Glück wird auch wieder ein vollständiges Erschöpfen des Gegenstandes diesmal leichter entbehrlich gemacht. Namhafte Musikschriftsteller, *Fétis* und *Schaffhäutel* obenan, haben in ihren Berichten über die vorhergegangenen Industrieausstellungen zu London (1851), Paris (1855) und München (1854) so lehrreiche und erschöpfende Untersuchungen auf dem Gebiete der Geschichte und der Technologie des Instrumentenbaues vorgenommen, daß sich über die Entstehung und Fortbildung der einzelnen Instrumente, über das Wesen und die Bedeutung irgend einer Reform im Instrumentenbau u. s. w. kaum etwas Neues hinzufügen ließe. Die meisten hervorragenden Aussteller waren überdies bereits bei den früheren Weltausstellungen betheiligt und haben bei diesem Anlaß wiederholte kritische Würdigung gefunden. Nur sind diesmal *deutsche* und *österreichische* Aussteller in erfreulicher Anzahl und mit namhaften Leistungen hinzugetreten. Die officiellen Berichte über die 1. Londoner und die Pariser Weltausstellung konnten bei der musikal. Abtheilung ihr Bedauern über die äußerst geringe Betheiligung österreichischer und deutscher Instrumentenmacher nicht unterdrücken. Dies hat sich im Jahre 1862 sehr zum Bessern gewendet und wir sind wir nicht mehr in der traurigen Lage, blos von den Erfolgen englischer und französischer Instrumente erzählen zu müssen. Folgende Länder hatten diesmal *musikalische Instrumente* zur Ausstellung gesandt:

Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Oesterreich; vom *deutschen Zollverein*: Baden, Baiern, Braunschweig, Frankfurt a. M., Hannover, Großh. Hessen, Preußen, Königreich Sachsen, Sachsen-Altenburg, Schwarzburg-Rudolstadt, Mecklenburg, Würtemberg, Hamburg; ferner: Italien, Niederlande, Norwegen, Portugal, Rußland, Spanien, Schweden, Schweiz, Vereinigte Staaten von Nordamerika, Türkei, Neu-Schottland.

Folgende an der Ausstellung betheiligte Länder hatten *keine Musikinstrumente* ausgestellt:

Central- und Westafrika, Brasilien, China, Costa Rica, Griechenland, Jonien, Haiti, Japan, Madagascar, Peru, Rom, Siam, Uragnay, Egypten. — Von *deutschen Zollvereinsstaaten*: Anhalt-Bernburg, Anhalt-Dessau, Köthen, Hessen-Cassel, Lippe, Luxemburg, Oldenburg, Sachsen-Weimar, Sachsen-Coburg, Sachsen-Gotha, Meiningen, Schwarzbarg-Sondershausen, Waldeck, Bremen, Lübeck. —

Die musikalischen Instrumente waren bekanntlich nicht nach Gattungen zusammengestellt, sondern der allgemeinen Eintheilung nach *Nationen* untergeordnet. Für den Zweck unserer Betrachtungen ist die Gruppirung nach Gattungen ungleich wesentlicher. Wir wollen mit den Tasteninstrumenten beginnen, hierauf die Streichinstrumente, die Blasinstrumente, die krustischen- und Lärminstrumente folgen lassen. Was von Bestandtheilen einzelner Instrumente, von automatischen Spielwerken, von akustischen Apparaten u. dgl. bemerkenswerth war, wird anhangsweise leicht nachzutragen sein.

## I. Tasteninstrumente.

### A. Orgeln.

Orgeln waren nur von zwei Nationen ausgestellt, von Engländern und Franzosen. Die Kostspieligkeit, Schwierigkeit und große Mühsal, womit die Ausstellung von einigermaßen bedeutentenden Orgeln verbunden ist, erklärt es, warum namentlich *Deutschland* gar nicht vertreten war. Deutsche Orgelbauer von dem Range *Walker's* (in Ludwigsburg) und *Buckow's* (in Hirschberg) wären hinter den besten englischen Meistern nicht zurückgestanden. Im Allgemeinen muß man die Vorzüglichkeit dieses Fabrikationszweiges in England anerkennen, der denn auch durch die Vorliebe der Engländer für die Orgel (— sie darf in keinem großen Concertsaal fehlen —) durch den Reichthum der Hochkirche und die zahlreichen Bestellungen selbst von Seiten kleiner Gemeinden, äußerlich lebhaft floeirt. Seit 1810, wo in England die ersten Reformen im Orgelmechanismus an's Licht traten, hat letzterer sehr erhebliche Fortschritte gemacht. Es ist bekannt wie durch Verbindung *Sebastien Erard's* mit *John Abbey* der englische Orgelmechanismus im Wesentlichen nach Frankreich verpflanzt wurde, wo auch die Erfindung des Engländers *Barker*, das „pneumatische System“ als vermittelndes Princip zwischen den Ventilen der gesammten Orgel und dem Tastaturwerke derselben zuerst in der berühmten Orgel zu St. Denis (von Cavaillé-Col) großartige Anwendung fand. Den *Deutschen* waren die Engländer in der technischen Ausführung der einzelnen

Stimmen und Anwendung eines rotionellen Mechanismus jederzeit weit voran *).

Die Engländer hatten fünf größere Orgeln ausgestellt, unter denen jene von Willis (dem Erbauer der mit Dampf getriebenen großen Orgel in Liverpool) von Walker und von Bevington durch Fülle des Tons, Reichthum und Wirksamkeit der Register und vortreffliche Arbeit hervorragten. Diese drei englischen Orgelbauer erhielten die Medaille, ihre Landsleute und Fachgenossen Hedgeland und Jones die „ehrenvolle Erwähnung.“ Walker's Orgel ohne pneumatischen Heber excellirte dennoch durch leichte Spielart, jene von Willis (mit 4 Monualen, Pedal und 60 Register) durch mannigfache Verbesserungen im Mechanismus. Ungünstig fiel uns der schreiende Ton der Trompetenregister bei den meisten englischen Orgeln ouf, ferner die nicht immer feine Unterscheidung der einzelnen sanfteren Register, endlich äußerlich die in England beliebte, geschmacklos bunte Bemalung der Orgelpfeifen. Die Disposition der Orgelregister ist meist nach deutschem Muster, wenige Stimmen sind originell englische Erfindung, wie z. B. Hill's berühmte „tuba mirabilis“ oder das „Keraulophon“ von Gray und Davison, den Erbauern der vortrefflichen Orgel im Kristallpalaste. Die meisten Register waren äußerst sorgfältig verfertigt, im Hauptwerk und Pedal von den weitesten Mensuren. Für einen Nachtheil muß man die bei den englischen Orgeln herrschende Eigenheit halten, daß das Positiv (choir-organ) in gar keiner Verbindung mit dem Houptwerk steht. Wenn wir irgendwo die Erfindung eines neuen Registers oder den Tonfarbenreichthum der modernen Orgel überhaupt anerkennen müssen, möchten wir stets die dringende Mohnung beifügen, in diesen Detoils des musikalischen Colorits nicht noch weiter zu gehen. Die Orgel muß ein erhabenes Instrument bleiben, und sich alles Kleinliche, wäre es noch so reizend, fern halten. Man beginnt, namentlich in Frankreich bereits mit den Registern in eine der Kunst und der Kirche gefährliche Ueppigkeit zu gerathen und aus der Orgel ein Orchester zu mochen. Aber: „comme orchestre l' orgue n'est qu'une mauvaise copie d'une bonne chose“ wie Fétis einmal treffend bemerkte.

Eine recht praktische Erfindung, ein wahrer Helfer in der Noth ist eine von Bates et Son in London aufgestellte Dorfkirchen-Orgel „with ad libitum automaton Organist“, d. h. mit Spielwalzen, welche die einfachsten, gebräuchlichsten Kirchenlieder enthalten. Wenn — wie auf dem Lande so häufig geschieht — durch Erkrankung oder Verhinderung des Organisten die Orgel ungespielt bleiben müßte, legt mon in Bates Orgel die Spielwalzen ein, und nun kann jeder Bauernjunge, indem er die Kurbel dreht, eine Anzahl der gebräuchlichsten Kirchenmelodien der Orgel entlocken. Auch Bevington hat derlei Dorfkirchen-Orgeln ousgestellt **). Ein „Barrel attachment“ mit 8 Kirchenmelodien, welches jeder dieser kleinen Orgeln angefügt werden kann, kostet bei Brevington 8 Guineen. Die Orgeln selbst steigen 35, 50, 75 bis 100 Guineen. Cavoillé-Col in Poris, gegenwärtig die erste Notobilität im Orgelbau, hatte ein Modell (sammt Zeichnungen und Rissen) seiner berühmten für die Kirche St. Sulpice gebauten Orgel ousgestellt. Nachdem die Originalorgel längst vielfach beschrieben und gewürdigt ist, brauchen wir bei dem Modell nicht länger zu verweilen ***).

### B. Harmonium, Physharmonica u. dgl.

An die Orgeln reihen sich (mitunter durch dieselben Firmen vertreten) jene principverwandten kleineren Tasteninstrumente, bei welchen frei schwingende, metallene Zungen durch den Wind in

*) Vergl. den amtlichen Zollvereinsbericht über die Weltausstellung von 1851 (S. 846 ff.).

**) Wie dasselbe Princip, nämlich dem Spieler ein Automat als Reserve zu geben, in frivolerer Art auch auf das Pianoforte angewendet erscheint (von Debain) wird in dem Bericht über die Claviere mitgetheilt werden.

***) Vergl. den offiziellen österr. Bericht über die Pariser Weltausstellung (1855) 26. Heft S. 7.

Bewegung gesetzt werden. In der Benennung dieser Instrumente (deren Urform eigentlich die „Mundharmonika“ unserer Schuljugend ist) herrscht eine confuse Mannifaltigkeit. In Deutschland hat sich der Name Physharmonica durch den Wiener Anton Häckel (seit 1826) eingebürgert. Die Engländer nennen sie Harmonium, Aelophon, Seraphine etc. Die Franzosen Orgue expressive, Panorgue etc. Ursprünglich deutsche Erfindung (unter dem Namen Aeolicon 1820) hat dies Instrument doch alsbald in England und Frankreich eine ungleich größere Beliebtheit und Verbreitung errungen. Wir können hier das Zurückbleiben Deutschlands kaum bedauern, möchten es vielmehr für ein Zeichen feineren und solideren Musiksinnes halten, daß die Deutschen dies künstlerisch äußerst beschränkte, vorzugsweise nervös wirkende Organ sinnlicher Ueberschwänglichkeit minder kultiviren. Im Ausstellungspallast war das Geschlecht der Harmoniums durch zahlreiche und verschiedenartige Sprößlinge vertreten, vorwiegend französischer und englischer Abkunft. Die Bedeutung der (auch diesmal mit der Medaille ausgezeichneten) Firma Alexandre et fils in Paris ist zu bekannt, und die Details ihres großartigen Fabriksbetriebes sind zu oft beschrieben, als wir dabei verweilen dürften *). Etwas Neues, von ihren bisherigen Leistungen wesentlich Verschiedenes haben Alexandre und Sohn überdies nicht ausgestellt. Das Princip der „orgues à percussion“, nämlich die Verbindung mit einem Hammermechonismus ist bekanntlich keine Erfindung von Alexondre, sondern von Martin. Eine Verbesserung ist die „percussion“ nur, wenn der Wind stark genug ist das Klappern der Hämmer gänzlich zu ersticken. Der Vortheil des schnelleren Ansprechens dürfte überdies durch den complicirten Mechanismus etwas theuer bezahlt sein. — Von Franzosen wurden in diesem Fach außer Alexandre noch die Firmen Mustel, Rodolphe, Beaucourt und Debain sämmtlich mit der Medaille ausgezeichnet.

Debain's Instrum nt kostet nicht weniger als 2000 L. St. Dasselbe ist mit 2 kleineren Instrumenten verbunden, einem Monochord und einem dreisaitigen, hat ein selbständiges Pedal und 20 Register, ein bisher einzig dastehendes großes Werk. Beaucourt (Lyon) bringt eine (früher schon von dem Engländer Barker für die Orgel angewendete) Vorrichtung, mittelst welcher 3 Register durch den stärkeren Druck der Finger auf die Taste zusommen benützt werden. Außerdem hat er den Mechanismus der Register etwos vereinfocht. An der Spitze der englischen Hormonium-Fobrikanten steht Evans, dessen ousgestelltes Instrument fast einer kleinen Orgel gleichkommt; mittelst eines Uhrwerks werden die Blosbälge durch eine Maschine getrieben. An einem schönen Harmonium mit 2 Manuolen und Pedal hatte Chappel eine sinnreiche Vorrichtung zur Koppelung angebracht, welche übrigens schon von Deutschmann in Wien (1845) ongewendet war. Evans und sein Londsmann Boosey erhielten für ihre Harmoniums die Medoille.

An Egalität, Weichheit und Reinheit des Tons hoben die deutschen Physhormonikos von Schiedmayer in Stuttgart, die (allerdings billigeren) der genonnten englischen und französischen Firmen übertroffen. Nebst Schiedmayer wurden von deutschen Fobrikanten noch die Würtemberger Proß und Trayser (schnelle Ansprache seiner Hormoniums ohne Perkussion) dann der Preuße Wagner für ihre vorzüglichen Physharmonikos mit der Medaille betheilt. In der Billigkeit der Preise haben die Engländer das Aeußerste geleistet. Evons mocht „Patent-Harmoniums“ für 6 Guineen! Für ein gutes Instrument dürfte unseres Erachtens der Preis von 15 Guineen (wie ihn z. B. die renommirte Firma Boosey und Ching ansetzt) schon die äußerste Grenze der Billigkeit bezeichnen.

Die Zugharmonika (Akkordeon) in den verschiedensten Formen und Größen, meist sechseckig und unter der vornehmen Bezeichnung „Concertina“ wor reich vertreten. Die Engländer

*) Alexandre verkauft jährlich im Durchschnitt Harmoniums für 1,500.000 Francs.

lieben das bescheidene, doch auch laute, compendiöse und billige Instrument. Es gibt keinen Favoritmarsch und keine Opernarie, die nicht in London sofort für die Concertina arrangirt zu haben ist. Hoch im Preise, aber von größter Vollkommenheit sind die eigentlichen „Concertinas“ nach Wheatstone, der die ganze chromatische Scala von g bis $\bar{\bar{g}}$ gleichmäßig auf beide Balgdecken vertheilte. Der Mechanismus darin (aus Messing) ist Uhrmacherarbeit, während jener der deutschen Akkordeons Orgelbauerarbeit ist.

In der Quantität der Erzeugung von Zugharmonikas steht Sachsen (mit dem Hauptort Klingenthal) obenan, Wien liefert bessere, aber theuerere Waare. Schöne Arbeiten hat Rudolf Pick aus Wien ausgestellt, dem die „lobende Erwähnung“ zu Theil wurde; ihm reihten sich Wagner in Gera und Bauer in Prag an. Von englischen Fabrikanten stehen Lachenal und Chidley mit ihren „Sopran-, Tenor- und Baß-Concertinas“ obenan. Eine recht praktische Anwendung hat die „Harmoniflute“ (Harmonieflöte oder Orgel-Akkordeon) von Busson in Paris. Dies zierliche, tragbare Instrument, mit Elfenbein- und Ebenholztasten, kann entweder auf den Knieen gespielt werden oder noch besser und bequemer auf ein Pedal gestellt, das gleichfalls sehr compendiös und zusammenlegbar ist. Der Umfang der gebräuchlichsten Sorte beträgt 3 Oktaven. Mundharmonikas zu fabelhaft billigen Preisen hatte Wilhelm Thie aus Wien ausgestellt.

Hier sei auch der Glasharmonika von C. F. Pohl in Wien erwähnt, obgleich sie keine Medaille erobert hat. Aeußerlich der Physharmonika oder einem kleinen Tafelklavier nicht unähnlich, bietet dies seltsame Instrument einer Einreihung unter irgend eine Kathegorie fast unübersteigliche Schwierigkeiten. Es ist kein Streich-, kein Blase- und kein Tasteninstrument. Das tonerzeugende Element in dem höheren schmalen Kasten bilden gläserne Schalen oder Trichter, von stufenweis zunehmender Größe, nach unserem heutigen Tonsystem gestimmt. Sie sind an einer horizontal liegenden, eisernen Spindel befestigt und werden so mittelst eines einfachen Mechanismus (durch einen Druck mit dem Fuß) zum Umdrehen gebracht: Die Töne, welche durch mehr oder minder starkes Aufdrücken der mit Wasser benetzten Finger unmittelbar aus den Glasschalen hervorgebracht, gleichsam herausgerieben werden, sind von eigenthümlich durchdringender Schärfe und Reinheit. Das Instrument, welches von dem Aussteller Herrn C. F. Pohl meisterhaft gespielt wurde, gestattet nach seiner Mechanik und seinem Toncharakter begreiflicherweise einen nur sehr beschränkten musikalischen Spielraum. Da die Verfertigung solcher Instrumente und die Kunst sie zu spielen so gut wie ausgestorben sind, erschien Pohl's Glasharmonika mehr als ein interessantes, historisches Curiosum, denn als Produkt einer lebendigen Industrie. Wer sich genauer darüber unterrichten will, den verweisen wir auf Pohl's interessante Broschüre „Zur Geschichte der Glasharmonika“ (Wien, bei Gerold 1862).

(Fortsetzung folgt.)

---

## Die erste Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt und deren Wiederherstellung, als ein Denkmal innigster Verehrung des unsterblichen Meisters J. S. Bach.

Es ist ein edler Charakterzug aller wahrhaften Meister der heiligen Musika, daß sie Großem und Erhabenen im Reiche der Töne die gebührende Würdigung niemals versagen, und als geweihte Priester dieser erhabenen Kunst bei Betrachtung himmelanstrebender Schöpfungen verklärter Geister, weil selig im Genuß der Frucht geheiligten Wirkens, gern in den Staub niedersinken und ihrer erhabenen Vorläufer Größe preisen.

Wie aber solche Würdigung von den Kunstvertretern der Gegenwart nach einzelnen Seiten hin, bald in minderem, bald in stärkerem Grade sich offenbart, so ist dieselbe den Hochgestirnen am Himmel geheiligter Kunst Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, schon oftmals mit solcher Gluth der Begeisterung dargebracht worden, wie sie eine Feder kaum zu zeichnen vermag. Edle Stiftungen zum Zweck der Ausbildung talentvoller Musiker, zahlreiche Kunstvereine behufs möglichster Einführung der das Menschengeschlecht bildenden und veredelnden Werke jener auserwählten Meister in alle Schichten des Volks, geweihte Plätze und Statuen, in Verehrung, Liebe und Dankbarkeit dem Andenken dieser längst Dahingegangenen gewidmet, und als eine Mahnung der Nacheiferung für das wirkende Kunstgeschlecht errichtet, sie alle sind der Ausdruck jener ungemessenen Verehrung, welche die lebende Künstlerschaar und die Gebildeten des Volks diesen unsterblichen Priestern göttlicher Kunst zollen.

Ist nun der erstgenannte Kunstheros, Johann Sebastian Bach, jener von allen wahrhaften Jüngern der Kunst in Demuth verehrte Meister, nicht nur der größte Beherrscher der Töne, sondern zugleich auch der unerreichbare Organist, so wenden sich die Blicke aller Musiker und Musikverehrer mit Recht auf ein Vorhaben, das, im vorigen Jahre angeregt, bald als vollständig erreicht angesehen werden darf.

Es ist dieses Vorhaben aber kein anderes, als: Die Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt, dasjenige Instrument, welches der große Meister weihte, und von seinem achtzehnten Jahre ab 4 Jahre lang amtlich spielte, die aus seiner amtlichen Thätigkeit einzig übrig gebliebene Orgel, durch eine ausgezeichnete Wiederherstellung als ein Denkmal tiefster Verehrung gegen ihn, den größten Tondichter der Welt für alle Zeiten zu erhalten.“ Durch den Verkauf einer Lithographie von der Bach-Orgel nebst untergefügtem Facsimile von Bach's Handschrift aus jener Zeit werden die Mittel zur vorhabenden Restauration der Bachorgel angestrebt, und ist der in diesen Blättern im vorigen Jahre erlassene Aufruf: „Johann Sebastian Bach zu Arnstadt ein Denkmal zu errichten,“ nicht überhört worden.

Ein großer Theil der Mitglieder des Bachvereins, viele lebensfrische Kunstinstitute und Gesangvereine in und außer Deutschland, hochherzige Freunde der Kunst und Wissenschaft haben unter großen Beifallserklärungen ihre Gaben beregtem Denkmal zugewandt und erreichen dieselben, im Anschluß an die ansehnlichen Geschenke des gnädigst regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen und an diejenigen anderer hochherzigen und kunstsinnigen Fürsten, sowie mit Zurechnung eines angemessenen Beitrags der Stadt Arnstadt bereits die Höhe von über 3/4 der erforderlichen Geldmittel, so daß mit fernerer Zunahme des Interesses für diesen edlen Zweck unter den Kunstvertretern der Gegenwart das Bachdenkmal bald erstehen dürfte.

Möchten darum Alle, welche sich der Kunst rühmen, eingedenk sein, daß Johann Sebastian Bach, der Meister aller Meister, auch ihr Meister und der Grund ist, auf welchen sie bauen und darum gern und bald ihre Gaben als Zuschuß zu dem fehlenden 1/4 und als ein Opfer des Dankes gegen den unsterblichen Kunstheroen gütigst anhersenden.

Als unverwelkliche Blumen, gewunden zum Ehrenkranz für die Manen Bach's werden die Namen der sich gütigst Betheiligenden auf einer Gedenktafel prangend den künftigen Geschlechtern redendes Zeugniß geben von der hohen Theilnahme, welche sie dem Würdigsten unter den hochbegeisterten Trägern himmlischer Kunst zugewendet haben, und damit das Bachdenkmal ein für die fernsten Zeiten bleibendes werde, so wird zugleich die Herausgabe eines Musikwerkes — Bach-Album — beabsichtigt, um aus dessen Erlös ein festes Kapital, und durch dessen Zins die Mittel zu gewinnen, welche zur künftigen Instandhaltung der Bach-Orgel nöthig sein werden.

Geldbeiträge unter Begleitung von Originalcompositionen werden daher doppelt dankbar entgegen genommen, und indem ich hiermit noch allen hochherzigen Jüngern und Verehrern der Kunst, welche bereits so gütig waren, dem Bachdenkmal ihre Unterstützung zuzuwenden, den wärmsten und verbindlichsten Dank abstatte, scheide ich mit der Hoffnung alle meine übrigen, dem Großmeister der Töne, Johann Sebastian Bach, zu
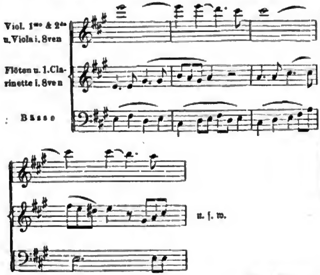
Verehrung ergebene Kunstgenossen dem im Dienste der Kunst unbefangenen Werke ihre hülfreiche Hand bald bieten zu sehen.

Neustadt, am 1. September 1862.

Heinrich Bernhardt Stade,
Stadtcantor und Organist.

## In Betreff der 3. Symphonie von A. Rubinstein.

Unserem § Referenten ist leider in Nr. 33 bei Besprechung der 3. Symphonie von Rubinstein ein beklagenswerthes Unglück begegnet, indem derselbe dort eine Behauptung aufstellt, die faktisch unwahr ist und daher einer Berichtigung bedarf. Er sagt nämlich vom Finale der obigen Symphonie, daß dessen Thema „innerlich werth- und charakterlos, höchstens durch sehr geschickte und geistvolle, polyphone oder fugirte Behandlung interessant werden“ könnte. Davon sei keine Spur vorhanden, nicht einmal im Durchführungssatze sei dazu ein Versuch gemacht worden. „Der Componist begnügt sich (heißt es weiter), es melodisch weiter zu führen, ihm etliche Achtelmotive und Seitensätze gegenüber zu stellen, mit denen es nirgend combinirt wird oder in Collision kommt.“ Die letztere Behauptung ist, wie wir uns persönlich überzeugt haben, unrichtig und bleibt um so unbegreiflicher als unser Referent die drei ersten Sätze offenbar sich genau angesehen hat. (Er entschuldigt sich uns gegenüber damit, daß ihm die Partitur zur Zeit als er die Recension niederschrieb nicht mehr zur Hand war, er dieselbe vielmehr auf Grund gemachter Excerpte verfaßte, die durch irgend einen bösen Zufall unvollständig geblieben sein müssen.) Wir dürfen der Wahrheit zur Ehre nicht unterlassen, seiner Recension hiemit entgegenzutreten und näher eingehend zu bemerken, daß gegen den Schluß des letzten Satzes die drei Hauptmotive (abgesehen von einigen zweistimmigen Verbindungen des 2. und 3. Motivs) in folgender Weise combinirt sind (ohne jedoch eine Umkehrung in der Weise des dreifachen Contrapunktes zu erfahren):




Die Redaktion.

## Zeitungsschau.

Italien — auf bestem Wege! „Beethoven und Mendelssohn“ — heißt es in der „Revue et Gazette musicale de Paris“ — „deren Musik erst später in Italien ihre Würdigung gefunden — sind jetzt auf bestem Wege, dort heimisch (populaire?) zu werden. Man hört sie dort öfter, und erst kürzlich haben an einem Uebungsabend des Mailänder Conservatoriums eine Beethoven'sche Symphonie (welche?) sowie Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum (doch wohl die bloße Ouvertüre?) „in guter Vorführung enthusiastischen Beifall hervorgerufen.“

## Nachrichten.

Einen merkwürdigen Fund hat man bei Durchsehung alter Registraturen im Bereiche der großh. Badischen Hofverwaltung gemacht. Es fanden sich nämlich die wohlerhaltenen und schön ausgestatteten Partituren von etwa 20 Opern und Balletten Lulli's, worunter dessen Alceste und seine erste Oper Cadmus, auch Opern von seinem Schüler Colasse vor. Dieser historisch und musikalisch interessante Fund ist bereits der großherzogl. Hofbibliothek zu Carlsruhe einverleibt und wird nun Gelegenheit geben, bei besserer Muße später einmal ausführlich darauf zurückzukommen.

Die fünfte Sendung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig enthält: die zweite Symphonie op. 36 in D in Stimmen (2 Rthlr. 21 Ngr.); das 10. Quartett für Streichinstrumente op. 74 in Es, Part. (21 Ngr.) und Stimmen (1 Rthlr.); die 3 Trios für Violine, Bratsche und Violoncell, op. 9, 1—3 nebst der Serenade für desgl. op. 8 in D, in Part. (1 Rthlr. 21 Ngr.) und Stimmen (2 Rthlr. 9 Ngr.)

In C. F. Peters Bureau de Musique zu Leipzig und Berlin erschien soeben: Requiem von Friedr. Kiel für Solo, Chor und Orchester op. 20. (Partitur 7 Rth., Singstimmen 2⅔ Rth., Orchesterstimmen 7 Rth., Clavierauszug 4⅔ Rth.) Dies Werk, welches zum ersten Mal im verflossenen Winter vom Stern'schen Gesangverein in Berlin aufgeführt wurde, hatte sich eines fast beispiellosen Erfolges bei der gesammten Berliner Kritik zu erfreuen. Die letztere stellt es den unsterblichen Schöpfungen Mozart's und Cherubini's an die Seite.

Man schreibt aus St. Petersburg: „Das neue Oratorium „Petrus“ vom hiesigen Musikdirektor und Organisten H. Th. Berthold, dessen Aufführung vor einiger Zeit im „Adeligen“ Saale allgemeine Bewunderung erregte, steht im Begriffe seinen Weg nach Deutschland, seiner eigentlichen Geburtsstätte, einzuschlagen. Gewiß wird dort sein Werth noch mehr erkannt und gewürdigt werden als hier, wo Verdi vorzugsweise im Reich der Töne herrscht. Das Oratorium zählt über 20 Nummern, davon die Hälfte Chöre: und diese sind es vornehmlich, in denen der Componist die ganze Macht und Schönheit der contrapunktischen Künste zur Geltung bringt, wie unter andern in der Doppelfuge „Christ ist erschienen, selig zu machen.“ — Ein religiöser Geist, demuthsvolle Empfindung, Kraft und Würde durchdringen dieses Werk und adeln es zu einer echten Kirchenmusik. Berthold macht der Bach'schen Schule, zu der sich seine Arbeit zweifelsohne bekundet, und der ehemaligen Leitung seines Lehrers, Joh. Schneider, alle Ehre. — Der Text behandelt: die Berufung Petri zum Apostel, den Fischzug, die Erscheinung des Herrn auf den Wellen, Theile aus der Passionsgeschichte, worunter die Verläugnung Petri, seine Reue hierüber (in einer meisterhaften Arie geschildert), die Kreuzigung Christi, die Klage an seinem Grabe.“

### Wien.

Der k. k. erste Hofkapellmeister Ignaz Aßmayr ist am 31. August nach längerer Krankheit an der Gehirnlähmung verschieden.

## Berichtigung.

In dem Artikel über Mozart's Messen sind einige sinnstörende Druckfehler zu berichtigen. Es muß heißen: in Nr. 34, Seite 266, Spalte 2, Zeile 34 immensen statt innersten; — Seite 267, Spalte 1, Zeile 13 ernstlich statt herzlich; — in Nr. 35, Seite 275, Spalte 2, Zeile 7 musivische statt musikalische; — Seite 276, Spalte 1, Anmerkung Zeile 6 und 7 v. u. steifleinenen statt steifbeinernen; — ebendaselbst Spalte 2, Zeile 37 hervorgegangen sein würde, in dem — statt hervorgegangen sein, in denen; — ebendaselbst, zweite Anmerkung, Zeile 4 v. u. einmauern statt einmodern.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

**Nr. 37.** **Wien, 15. September 1862.** **III. Jahrgang.**

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.
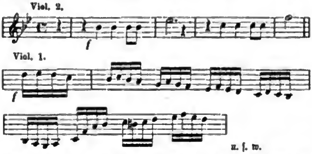


## Beethoven's letzte Quartette.

(Fortsetzung.)

### Großes Quartett in B in 6 Sätzen op. 130.

Ungleich bedeutender und reichhaltiger als das vorige gehört dieses Quartett mit seinen sechs Sätzen *) zu den wundervollsten Compositionen des Meisters überhaupt.
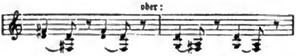
Auch hier wie im vorigen und sonst noch oft stellt Beethoven im ersten Satz eine langsame Einleitung mit dem Allegro in öftere Beziehung. Es macht dies den Eindruck als ob in seinem Innern zwei Gewalten sich bekämpften deren er sich musikalisch entledigen wollte, um sie im Verlauf seines Schaffens zu versöhnen. Ein tiefsinniges chromatisches Motiv tritt unisonisch auf, um sich nach den ersten vier Noten in vierstimmige, erhaben klingende Harmonien aufzulösen, die sich, kurzgefaßt zwar, aber mit strenger Consequenz des Gedankengangs zum Satz entwickeln; darauf ein sehnsuchtsvolles zweites Motiv aus dem Cello in die andern Stimmen übergehend und zu einem Halt auf dem Dominantseptimenakkord gelangend. Sofort das Allegrothema, bestehend aus einem kräftig ungestüm rhythmisirten Motiv, begleitet von einem furiosen Sechszehntelgang.




Im 6. Takt bricht es ab, und wieder steigt das langsame, düstere Motiv wie der Geist im Hamlet auf, und läßt die erste Klage vernehmen. Und wieder das Allegromotiv, jetzt nicht mehr unterbrochen, in F-dur einherstürmend, sogleich weiter ausgeführt und zur Tonika zurückkehrend, wo im Forte die Gestalten des zweiten Motivs der Einleitung jetzt wie vom Orkan gepeitschte Wellen daherstürzen. So tobt es dann weiter, in ein neues Sechszehntelmotiv und dann eine großartige Unisonostelle auslaufend, bis nach einer Halbcadenz (Takt 27 des 2. Allegro) ein chromatischer Gang von f nach Des unisonisch hinauf führt, wo sich nun eine der tiefsinnigsten Stellen, die wir in Beethoven kennen, aufthut. Das Begleitungsmotiv des Themas zieht sich im Cello legato und durch lange Noten unterbrochen von Des nach Ges hinab, wo sich eine tiefempfundene und vierstimmig ausgebaute Melodie dagegen stellt. Wie ein leiser Hoffnungsschimmer spinnt sich daran ein folgendes Motiv, aber im Fieberschauer wird er in den folgenden der Begleitungsfigur des Thema's entnommenen Sechszehntel-Unisono's abgeschüttelt; energischer werden diese im Verlauf, aber bei Ges angekommen und in Fluß gerathend, führen sie aus einem unheimlichen Pianissimo zu entschlossenen Gebilden hinan. In großartigem Aufschwung endigt der Theil in Ges (durch dessen Terz mit der Haupttonart verwandt). Eine höchst eigenthümliche Unisonostelle führt zurück zur Wiederholung des ganzen ersten Theils. — Die beiden Gegensätze treten zum Beginn des zweiten Theils noch enger zusammen, ein, zwei Takte von jedem, das Allegrothema nur pp. hingehaucht. Aber aus einem Motiv der Einleitung



entwickelt sich nun ein Satz, der sich der Beschreibung und Deutung fast ganz entzieht; wir wissen kaum Etwas, das der Originalität dieser Stelle an die Seite zu setzen wäre. Die vier Stimmen theilen sich in 3 Gruppen; die beiden Mittelstimmen führen jenes Motiv mit einander fort.




Das Cello spielt dazu eine aphoristische Melodie, die 1. Violine wirft das Allegro-Hauptthema zwischen hinein, — und so geht es 28 Takte — von D-dur über G-dur, C-moll nach B-dur modulirend — fort, bis das Thema in voller Wucht daselbst eintritt. Das Weitere ist im Wesentlichen der transponirte erste Theil. Am Schluß noch einmal die beiden Gegensätze, und mit entschlossener Kraft endigt das Ganze mit dem Hauptmotiv des Allegro.

Was man „rhapsodisch" zu nennen pflegt ist hier vollauf vorhanden, aber eben nur um durch zeitweilige Stockung die Wirkung fließender und fortstürmender Sätze zu verstärken und einer Idee zum Ausdruck zu dienen, die, so undeutlich sie dem Alles klar erfassen wollenden Verstande erscheinen mag, doch die Phantasie in sehr bestimmter Weise anregt, und jedem Hörer gestattet, das Bild, das sich in seinem Innern etwa gestaltet, in seiner Weise auszuführen. Die Hauptsache, das Musikalische, ist, da Alles aus wenigen Hauptmotiven abgeleitet wird, höchst einheitlich und die Strenge des Baues, die Consequenz der Modulation bei aller Freiheit zeigt hier deutlich genug den Unterschied an, der zwischen den kühnsten Gebilden des Genies und deren verkehrter Nachahmung besteht.

Es folgt jetzt ein scherzoartiges Presto in B-moll, über

*) Ueber diese Anzahl von Sätzen wird sich doch Niemand wundern, der davon Kenntniß hat, wie in früherer Zeit bei Suiten, Serenaden u. dgl. auch sechs und mehr Sätze angewendet wurden. Beethoven selbst hat sie schon in seinem Septuor und großen Streichtrio.

welches ein Wort zu sagen sich unsere Feder sträubt. Geht hin und versucht in einem Stück, dessen drei erste Theile jeder acht Takte zählt, etwas von ähnlicher Genialität und unverwüstlicher Dauer zu schaffen! Und was ist's aus dem Alles herausgewachsen, in vollkommenster Logik entwickelt wird? Diese paar kleinwinzigen Motive sind's:
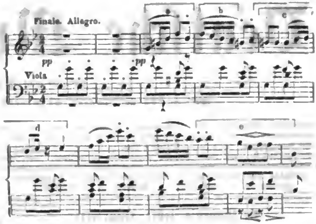


Ein Andante in Des, „poco Scherzoso," von zwei Takten eingeleitet, folgt. Humoristisch in hohem Grad bietet auch dieser Satz nicht das Mindeste, was „unverständlich" erscheinen könnte. Freilich muß man gewohnt sein Alles zu hören, nicht bloß die obenaufliegende Melodie; und freilich müssen auch die Spieler so geschult sein, daß sie genau, den Intentionen des Componisten entsprechend, hervorheben und zurücktreten lassen, was hervar- oder zurücktreten muß; denn beispielsweise liegt hier gleich zum Beginn das Thema in der Viola und wird vom Cello graziös und doch gewichtig begleitet, während die Oberstimmen sich als bloße Füllstimmen verhalten, bis die Reihe selbständigen Auftretens an sie kommt. Der Bau dieses Satzes ist sehr einfach. Zuerst ein bald abgeschlossenes Thema, dann ein Seitensatz in As. Statt eines Schlußes daselbst, Rückwendung nach Des zum Thema, welches übrigens schon vorher zwischendurch in canonischer Weise sich hat oernehmen lassen, dann auch der Seitensatz daselbst. Gegen den Schluß zu weitere Ausdehnung. Der Charakter dieses Stücks ist vom Anfang bis zum Ende streng festgehalten, Alles paßt genau in den Rahmen des Ganzen. Die Contrapunktik oder Polyphonie ist fast überreich. Nie hat eine Stimme, selbst wenn sie eine bloße Füllstimme ist, etwas Unbedeutendes zu sagen.

„Alla Danza Tedesca" ist der 4. Satz überschrieben. Also ein Ländler oder Dreher. Freilich ein anderer als die von heutigen Hofpianisten geschriebenen, höchst einfach und schlicht aber doch genial. 8 Takte erster, 16 Takte zweiter Theil, jeder wiederhalt, alle Theile in G-dur stehend (über das Verhältniß dieses G zum vorhergegangenen Des siehe Jahrgang II, Seite 185), nur im zweiten des Trio sehr sparsame Modulationen. Ein reizendes Stück!

„Cavatina Adagio molto expressivo" Es-dur. Ein ganz kurzes aber herrlich inniges und tief empfundenes Stück von 39 Takten Hauptsatz, 10 Takten Mittelsatz in Ces-dur und 17 Wiederholung des Hauptthemas. Dieser kleinen Form entsprechend ist die erste Violine vorwiegend, und die Aufschrift Cavatina ganz entsprechend gewählt. Die begleitenden Stimmen machen sich aber dadurch wichtig und wirksam, daß ihnen die trennenden und verbindenden Mittelglieder des Satzes zwischen den End- und Anfangspunkten der Hauptstimme übertragen sind, welche denn auch mit großer Liebe behandelt erscheinen.

Finale Allegro B-dur ²/₄. Man hat alle Ursache Jenen zu danken, welche Beethoven riethen statt der großen selbständig gedruckten B-Fuge ein anderes Finale zu seinem Quartett op. 130 zu schreiben, denn sonst wären wir am Ende um eins der eigenthümlichsten Gebilde gekommen, die der Meister niedergeschrieben hat. Thematische Erfindung und Reichthum der Ausführung sind hier geradezu incommensurabel. Wir wüßten nur ein Stück zu nennen, das mit ihm in Parallele zu stellen wäre: das Finale der 8. Symphonie, an welches schon die Oktavensprünge der Begleitung ein wenig erinnern. Das Thema ist merkwürdig genug. Mit G als Dominante von C-moll beginnend, bringt erst der Nachsatz die Haupttonart. Jenen unserer Leser zu Liebe, die durch Verhältnisse nie in der Lage sind, diese Werke zu genießen, möge das Thema hier abgedruckt stehen und ihren Durst nach dem Ganzen reizen:




Was nun der Meister mit diesem höchst geistreichen Thema, dessen Charakter sich durch kein „Wort" erschöpfend bezeichnen läßt, beginnt, was für Wirkungen er durch ebenso natürliche als frappante Modulationen bei den Eintritten desselben hervorbringt, das ist der eindringendsten Analyse werth. Gleich im zweiten der beiden ersten kleinen und wiederholenden Theile, der sich hauptsächlich auf der Plagalharmonie von F bewegt, tritt statt des erwarteten Schlußdreiklangs B-dur der Dominantseptimenakkord von Es, also b, d, f, as mit dem Thema pp. ein, und mit einer lebhaften Steigerung geht der Satz erst am Ende nach B-dur, ein Effekt so rein musikalischer Art und so schlagend, daß man davon wie elektrisirt ist. Nun wird das Motiv des Themas zu einer kurzen Ueberleitung zum Seitensatz verwendet, der sich im Ganzen mit seinem Gefolge in F bewegt; am Schluß des ersten (größeren) Theils nach wuchtiger Ausbreitung des tonischen F schleicht sich der Componist chromatisch durch fis nach g und das Thema wirkt wieder neu genug. Im (größeren) zweiten Theil wird durch das Thema zuerst in einen Mittelsatz As-dur geleitet, in welchem sich im Gegensatz zum Vorausgegangenen ein ernsteres Element geltend macht. Dasselbe wird in 50 Takten erschöpfend ausgesprochen, und dann leitet die Oktavenfigur in burlesker Weise durch Viola und Cello springend zum Thema über, welches jetzt in F-moll beginnt. Es soll aber noch nicht aufkommen. Der Componist hält erst noch das Motiv c fest und führt es mit dem Motiv b gleichzeitig in contrapunktisch fugirter Weise durch. Dieser Satz läuft in ein großes Unisono aus und zwischen den letzten, mit großem Gewicht betonten Noten desselben: es, c und c cis, setzt sich allmälig d fest, auf welchem jetzt das Thema wiederum pp. eintritt, um sich hernach, statt nach dem erwarteten F, mit ebensoviel Kühnheit wie Grazie nach Es zu wenden; später folgt B und die Reprise des Anfangs mit verschiedenen Veränderungen. Analog mit dem ersten Theil setzt sich die Sache fort. Selbst der obige As-dur-Mittelsatz erscheint noch einmal im Cello in Es, später wieder in der 1. Violine in B. Fast konnte man bestimmt erwarten, daß sich Beethoven jene Oktavensprünge nicht werde entgehen lassen um noch ein gehöriges Stück Scherz damit zu treiben, was denn auch vor dem Rückgang zum Thema reichlich und belustigend genug geschieht. Zuletzt verwickeln sich nach und nach alle Stimmen in das Motiv a, aus dem mit großartigem Schwung wieder in Es das ganze Thema ff. herausgeht. Nun meint man wohl es werde mit dem Spiel aus sein. Aber noch muß das Motiv c Stoff zu einem fugenartigen Satz geben, dann vereinigen sich alle Stimmen in kraftvollen Parallelgängen und Gegenbewegungen, auch die Baßsprünge des Themas müssen nochmals eine Rolle spielen, und nach einem verhallenden aber lebhaft bewegten Pianissimo schließen 3 starke Akkorde das Ganze ab.

In den 6 Sätzen dieses Quartetts ist fast Alles ent-

halten, was die Musik zu leisten vermag; fast jede Stimmung und jeder Charakter ist vertreten: tiefe Schwermuth und kraftvoller Aufschwung, kühnes und behagliches Wiegen in Höhen und Tiefen, scherzhaftes launiges Geplauder, Gemüthliches, ernstliche herzliche Empfindung, schwunghaft Humoristisches. Schwieriger ist die Frage über den Zusammenhang der Sätze, der hier etwas locker erscheint. In den Rasumovsky'schen Quartetten (op. 59) haben wir das Gefühl, als ob jeder Satz nothwendig gerade so sein und gerade an dieser Stelle stehen müßte. Dieses Gefühl verläßt uns hier, wir sehen in diesem Punkte mehr Willkühr und Eigenwillen als Nothwendigkeit. Indessen hier, wo im Ganzen gesetzliche Freiheit herrscht, vertragen wir geniale Sprünge leicht, während uns eine bis in's Einzelne gehende Unordnung und Anarchie verstimmt und zurückschreckt, selbst wenn ein scheinbarer Zusammenhang durch eine außermusikalische Idee aufgestellt ist.

(Fortsetzung folgt.)

## Recensionen.

### Religiöse Musik.

Eduard Guth. Der erste Psalm; für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel (ad lib.). op. 4. Mannheim, C. F. Heckel.

S. B. In dem Verfasser dieses Psalm's glauben wir ein sehr schätzenswerthes Talent für religiöse Vocalmusik zu erkennen und bemerken von vorn herein, daß uns das wiederholte Durchspielen desselben, wenn auch nicht gerade einen vorwiegend musikalischen, doch jenen Antheil abgerungen hat, den das genaue Zusammentreffen von Wort und Ton, von textlichem Sinn und musikalischem Ausdruck jedesmal erwecken muß. Denn darauf kommt es bei aller Vocalmusik, sei ihr Inhalt nun weltlich oder religiös, vor Allem an. Etwas von selbständig wirkender Musik opfert man gern, wenn dieses erreicht ist, nur darf die Sache eben nicht unmusikalisch werden.

Der Verfasser hat den ganzen Psalm ohne Auslassungen, nur mit geringen Wortveränderungen der Lutherischen Uebersetzung nach bearbeitet, und zwar in folgender Weise:

Das Ganze besteht aus 4 zusammenhängenden Hauptsätzen. Der erste (Andante sostenuto, G-dur $^4/_4$) enthält den Text bis zu den Worten: „und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht." Die Anfangsworte: „Heil dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, noch tritt auf den Weg der Sünder, noch sitzt da, wo die Spötter sitzen" sind in einem ruhig betrachtenden Ton gehalten, die Worte: „Weg der Sünder" und „Spötter" dabei nicht ohne Feinheit angedeutet. Mit dem Schluß dieses Absatzes in E-moll tritt zu den Worten „Sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn" ein kräftiges und imitatorisch ausgeführtes Motiv ein, welches in schwunghafter Weise sich fortsetzt, zuletzt jedoch wieder milderen Tönen weicht, namentlich zu den Worten: „und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht." Dieser Satz endigt in G-dur pp.

Die ferneren Worte: „der ist wie ein Baum" bis: „das geräth wohl" sind für vierstimmigen Sologesang bearbeitet (Moderato, Es-dur $^3/_4$). Dieses Stück hat eine zweitheilige Form, indem es im ersten Theil, der zur Dominante lenkt, den ganzen Inhalt aussprechen läßt, worauf das Hauptthema und der leise angedeutete Seitensatz sich in der Tonika wiederholen. Hier erhebt sich der musikalische Ausdruck zum poetischen, indem bei den Worten: „der seine Frucht bringet" durch eine kleine melismatische Verzierung und gleichzeitigen wiegenden Wechsel von Tonika und Dominante die Süßigkeit und Güte dieser Frucht angedeutet scheint. Nach Beendigung dieses Satzes in Es tritt

der dritte Satz mit durchschneidenden Klängen und Rhythmen (Allegro agitato e molto deciso, G-moll $^4/_4$) zu den Worten: „Aber so sind die Gottlosen nicht" ein. Die Form dieses Satzes ist die des wiederholenden Hauptsatzes mit nicht wiederholtem Seitensatze; den letzteren bilden ungefähr die Worte: „Darum bleiben die Gottlosen nicht im Gericht" (D-moll). Uebrigens hat diese Behandlung der Form hier nichts schablonenhaftes, sondern gibt sich natürlich und wie von selbst. Wir bemerken sogleich, daß uns nur der vielmalige Eintritt des Hauptsatzes in der Haupttonart G-moll etwas monoton erscheint. Dieses Stück schließt mit einer Halbcadenz auf der Dominante von G.

Der vierte Satz zu den Worten: „Denn der Herr schauet die Bahn der Gerechten" bis zum Schluß (G-dur, alla breve) ist als Fuge mit zwei Subjekten behandelt und zwar spricht das erste Thema die oben angeführten Worte aus; nach dessen Durchführung erscheint ein Gegenthema in E-moll zu den Worten: „Aber der Gottlosen Weg vergehet." Nachdem auch diese zweite Fuge einigermaßen ausgeführt und der Satz zur Dominante der Haupttonart zurückgekehrt ist, erscheinen beide Themen gleichzeitig, das zweite nunmehr nach G-dur transponirt. Hierauf noch ein Più mosso und ein Anhang, der p. anhebt und sich zum Ende zu einem breiten Kirchenschluß erhebt.

Man wird gegen diese Disposition nicht nur nichts einwenden können, sondern sie sogar sehr loben dürfen, denn sie entspricht in hohem Grade dem Inhalt der biblischen Worte, ist zugleich durchaus musikalisch und erfüllt sogar die wesentlichen Bedingungen der Kirchenmusik insofern, als sie die Hauptmomente kirchlichen Bewußtsein's enthält (siehe 50 Thesen über Kirchenmusik, Jahrgang I, Nr. 27; 26. These).

Daß hier die Mittel des 4stimmigen Chor- und Sologesangs ausschließlich angewendet sind (die Orgel ist offenbar nur als Unterstützung für unsichere Chöre beigefügt), drückt dem Ganzen ebenfalls den Charakter echter und zeitgemäßer Kirchlichkeit auf und wird allgemein gebilligt werden müssen.

Es erübrigt noch die Beantwortung der Frage nach der Erfindung, dem Styl und der musikalischen Ausdrucksweise überhaupt.

Wenn wir Recht haben von jeder Vocalcomposition zu verlangen, die Musik solle soweit im Text aufgehen, daß sie nur um seinetwillen da zu sein scheint und doch an und für sich Musik, d. h. den Gesetzen dieser Kunst entsprechend bleibt, so dürfen wir auch der Erfindung und dem Styl unseres Componisten alles Gute nachsagen. Die Musik will nirgend etwas für sich sein und ist's doch. Man erkennt das an der durchaus ungezwungenen Weise, in welcher sie sich dem Text, und der Text der Musik anschließt, so daß das Eine das Andere in seinen innersten Bedingungen nicht stört. Wir behaupten aber, daß die hierzu erforderliche Geschmeidigkeit der musikalischen Erfindung mehr Talent voraussetzt als man gewöhnlich zu glauben geneigt ist; je mehr Bedingungen und zwar gleichzeitige oder sich widersprechende der Componist zu erfüllen hat und zu erfüllen vermag, desto größer muß sein Talent und sein Verdienst erscheinen. Wir versuchen nicht das Vorhandensein dieser Erfüllung in dem vorliegenden Psalm durch Beispiele zu beweisen. Einige Beispiele beweisen Nichts für das Ganze und das Ganze können wir nicht hersetzen.

Unser Psalm erscheint durchaus nicht als Nachahmung irgend eines andern Componisten. Es ist auch keine ältere Ausdrucksform nachgeahmt, sondern der Componist spricht ganz im Idiom unserer Zeit. Allerdings finden sich auch keine Züge, die als einer bestimmten Persönlichkeit angehörend auffallen müßten. Ein sehr gesunder und durchaus achtungswerther Eklekticismus scheint uns daher dem Componisten vindicirt werden zu müssen, und daß wir hiermit keinen Tadel, sondern in diesem Falle sogar ein warmes Lob gemeint haben wollen, können wir versichern. Es ist mit der Originalität besonders bei kirchlicher oder religiöser Vocalmusik eine eigene Sache. Meint ein Componist es ernst mit seiner Aufgabe und mit dem Aufgehen seiner Musik im Text, so wird er sich sogar möglichst jeder allzu individuellen Ausdrucksweise enthalten; er muß in der allgemeinen

Sprache den Gedanken des das Einzelne in sich auflösenden höchsten Wesens aussprechen, und hiermit vereinigt sich eben keine individuelle Absonderlichkeit des Ausdrucks. Das ist es, was uns bei vielen sonst werthvollen religiösen Musikwerken stört, daß der Componist nicht über sich selbst hinaus zum Allgemeinen und Höheren gelangt.

Wir haben oben die Ueberschrift „Religiöse Musik" gegeben und doch im Verlauf der Recension die „Kirchlichkeit" des Stücks betont. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich dadurch, daß ein Psalm keine direkte Beziehung zum Gottesdienst hat, da er weder speciell christliche, noch (eben darum) kirchliche Bedeutung hat. Gleichwohl kann er nicht ausgeschlossen werden, so wenig der Psalter selbst dem christlichen Gottesdienst fremd ist. In wiefern nun immer dieser „erste Psalm" als „Kirchenmusik" Anwendung finden möchte, jedenfalls sei er den Gesangvereinen als eine erfreuliche Novität bestens empfohlen.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

### C. Pianoforte.

Die Pianoforte-Fabrikation war sehr zahlreich und durch die besten Firmen vertreten. Bis Mitte Juni (später dürfte es noch einige Nachzügler gegeben haben) hatten 130 Aussteller 228 Pianos ausgestellt. Die Betheiligung war also größer als bei der ersten Londoner Weltausstellung (1851), wo 106 Aussteller mit 191 Pianos figurirten *).

Ueber ein Dritttheil aller ausgestellten Claviere war englisches Fabrikat. Die englische Fabrikation war durch 46 Firmen vertreten, welche zusammen 94 Claviere ausgestellt hatten. England zunächst stand in der Quantität der Vertretung der deutsche Zollverein mit 31 Firmen und 42 Clavieren, dann Frankreich mit 18 Ausstellern und 33 Clavieren. Aus Oesterreich hatten acht Clavierfabrikanten zwölf Pianos zur Ausstellung gesandt **).

Ein genaues und allseitig gerechtes Urtheil über den absoluten und vergleichsweisen Werth der ausgestellten Claviere war ungemein schwer zu fällen. Der Raum war zu groß und durch tägliches Aufspritzen des Bodens in fortwährender Feuchtigkeit erhalten. Die Claviere wurden an Ort und Stelle, also unter sehr ungünstigen und überdies sehr ungleichen Bedingungen geprüft ***). Ein neuer Abschnitt der Geschichte des Clavierbaues wird sich von der diesjährigen Londoner Ausstellung nicht datiren, da sie zwar manche kleine Verbesserungen, aber keine durchgreifend neue Reform aufwies.

Unter den englischen Clavierfabrikanten steht bekanntlich Broadwood obenan. Es hat ihm auch diesmal keiner seiner

*) Angemeldet waren für die diesjährige Ausstellung laut Catalog 158, ausgeblieben waren davon 28; Zahl der wirklichen Aussteller von Pianos 130. Von den ausgestellten 228 Pianos waren: in Flügelform 67, aufrecht stehende 149, tafelförmige 12. Nach Holzgattungen: in Palisander 128, in Nuß 72, in diversen Hölzern 22, in Mahagony 6. Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr die täglich dringender auftretende Rücksicht auf Raumersparniß die Fabrikation der Pianinos (cottages) befördert, während die Tafelform als entbehrliches Mittelglied zwischen jenen und den eigentlichen Pianofortes immer seltener wird. Auch die einst hochbeliebte Anwendung des Mahagonyholzes scheint im Absterben.

**) Aus folgenden im Ausstellungskatalog repräsentirten Ländern, welche musikalische Instrumente zur Ausstellung geschickt hatten, waren keine Claviere erschienen: Türkei, Baden, Baiern, Hannover, Sachsen-Altenburg und Rudolstadt, Nassau, Portugal.

***) Ueber die eigenthümliche Natur des Claviers als Ausstellungsgegenstand hat Herr J. B. Streicher eine Reihe trefflicher Bemerkungen in den Publikationen des österr. Gewerbvereines niedergelegt.

Nebenbuhler das Scepter entwunden. Die Vorzüge seiner Mechanik sind bekannt, nicht minder die riesigen Dimensionen seines Fabriksbetriebs. (Nach den neuesten authentischen Angaben beträgt die Summe, welche Br. jährlich verausgabt, nach dem Durchschnitt der letzten fünf Jahre, für Entlohnung der Arbeiter (mit Ausschluß der Commis und Faktoren) 46.306 L. St., für Holzankäufe 17.434 L. St., für Metall 11.405 L. St., für Elfenbein 935 L. St. Die Zahl der in Br.'s eigenen Fabrik beschäftigten Arbeiter ist 560, die der jährlich verfertigten Pianos 2120.)

Die von Broadwood ausgestellten vier Concertflügel (das erste in Coromandel- die 3 andern in Palisanderholz, alle vier ohne die mindeste Last unnützer Verzierung) leisteten an Kraft und Fülle des Tons, angenehmer Spielart, schöner und dauerhafter Arbeit, was von den besten Clavieren einer weltberühmten Firma nur immer erwartet werden konnte. Daß Broadwood auf der Ausstellung keineswegs blos zu glänzen beabsichtigte, bewies seine Ausstellung von einzelnen Clavierbestandtheilen und Modellen, welche den lehrreichsten Einblick in das Detail seiner Fabrikation gewährte, und von zahlreichen fremden Fachgenossen mit Nutzen und Interesse betrachtet worden ist *). Broadwood zunächst sind von englischen Fabrikanten Collard & Collard zu nennen, von welchen 6 Instrumente ausgestellt waren, worunter: zwei schön ausgestattete Concertflügel zu dem Preis von L. 400. Interessant war das Modell eines Pianinos (Cottage) für Südamerika, in zwei Hälften der Länge nach zerlegbar. Ein Maulesel wird rechts und links mit je einer Hälfte bepackt und trägt so das ganze Instrument über das Andes-Gebirge (Preis 70 L.) Alle Collard'schen Claviere haben solide einfache Mechanik und sehr festen Corpus; im Ton lassen namentlich die Cottages manches zu wünschen übig.

Neben Collard und wie dieser mit der Medaille betheilt, stehen die beiden Londoner Firmen Hopkinson und Kirkmann. Hopkinson hatte 3 Concertflügel von größtem Tonvolumen, einen Stutzflügel und 3 Cottages ausgestellt. Eines der letzteren fiel durch den billigen Preis von 38 Guineen auf. Hopkinsons Pianos haben eine treffliche neue Repetitionsmechanik, welche weder durch „doppeltes" noch durch „einfaches Echappement" bewirkt wird. Zuviel verspricht aber dieser Fabrikant wenn er von seiner „Tremolo Check-Action" rühmt, daß sie den Spieler in den Stand setze, „mit bereits niedergedrücktem Finger ein Tremolo, wie auf der Geige oder wie ein Sänger mit der Stimme, hervorzubringen." Eines seiner Pianos („Boudoir") war mit einem „Harmonik-Pedal" (Octavenzug durch Druck auf die halbe Saitenlänge) ausgestattet, eine Erfindung, von der wir keinen musikalischen Nutzen absehen. Boisselot hatte in Paris 1855 schon dergleichen „Pianos octavients" ohne großen Ruhm ausgestellt. Kirkmann and Son hatten (auf der indischen Abtheilung) einen Concertflügel von indischem Rosenholz, mit prachtvoll eingelegter Arbeit um den Preis von 1200 L. St. Die Me-

*) Wir fanden das vor 10 Jahren von Prof. Schaffhäutl ausgesprochene Urtheil über Broadwood ja vollkommen bestätigt, daß wir uns nicht versagen können, es hier nebst Schaffhäutl's Bemerkungen über Erard zu wiederholen: „Der Ton der Broadwood'schen Instrumente ist namentlich in den Mittelactaven und den höheren unübertroffen an Klangfülle und Gesang. Er ist zugleich weittragend und scheint sich wegen seiner innern Fülle in einer gewissen Entfernung noch besser zu entwickeln. Der Anschlag ist ziemlich leicht und läßt sich ebensoleicht vom Pianissimo zum höchsten Forte steigern, ohne je zu versagen, ja er scheint sich wegen der großen und ungehinderten Schwingung der Saiten wirklich unter den Fingern immer mehr und mehr zu entwickeln. Die Erard'schen Instrumente sind im Discant etwas scharf, dagegen steht der Baß in außerordentlicher Kraft und Rundung da. Der Anschlag ist etwas leichter als bei den Broadwood'schen und man hat den Ton in Bezug auf piano und forte bei jedem Stand der Taste vollkommen und nie versagend in seiner Gewalt. — Daß mit solchen Instrumenten (wie Broadwood's und Erard's) alles was von Pianofortemachern des Continents geliefert worden ist und werden kann, bei der Beurtheilung nicht in Vergleich gezogen werden konnte, versteht sich wohl von selbst, so ungern sich dies Manche gestehen mögen."

chanik ist von Kirkmann in London verfertigt, der Kasten in Madras (Westindien) nach Zeichnungen Kirkmann's von Eingebornen gestochen. Zwei Arbeiter waren ein Jahr lang an den Formen dieses Instrumentes beschäftigt, das ohne Zweifel das prächtigste musikalische Schaustück der Ausstellung bildete. Die Spielart der Kirkmann'schen Flügel ist sehr angenehm, ihre Mechanik (complicirter als Broadwood's) schön, der Gesang etwas kurz und trocken *). Der Kirkmann'schen Erfindung des „schwingenden Resonanzbodens ohne Niederdruck“ (pressure) können wir keine erhebliche Wirkung auf den Ton nachrühmen.

Die übrigen mit der Preismedaille betheilten englischen Pianofortemacher sind Cadby, Challen, Greiner, Harrison, Rüst, Warnum und Pohlmann.

Solid gearbeitete aber nicht durchaus egal, auch etwas schreiend im Ton sind die Claviere von C. Cadby. An den Instrumenten von Challen & Comp. excellirt gleichfalls mehr die gute Arbeit als der Ton, der namentlich im Baß nicht hinreichend distinct und lose ist. Greiner in London hatte an einem Clavier eine neuerfundene Stimmvorrichtung, mittels welcher alle 3 Saiten auf einmal zu stimmen sind. Die Aufmerksamkeit erfinderischer Clavierbauer hat sich wohl noch immer nicht gebührend den Uebelständen zugewandt, welche mit dem Stimmen eines Pianos verbunden sind. Hier muß man auch den Anfang einer Reform freudig begrüßen, und dies ist die Greiner'sche Vorrichtung. Leider vertheuert sie jedes Instrument um mindestens 10 L. St., muß also auch in dieser Hinsicht noch praktischer werden. Hampton in London, von dem zwei Pianinos ausgestellt waren, nennt sich „Inventor of the double Tension or compressed Principle.“ Dies Improvement besteht hauptsächlich in einer geraden Röhrenspreize unter dem Resonanzboden und scheint weniger den Klang als die Dauerhaftigkeit der Instrumente für den Export, namentlich in heiße Länder zu befördern. Pohlmann und Söhne in London hatten einen guten Flügel und daneben ein historisches Curiosum, zugleich als eine Art Adelsdiplom ihrer alten Firma, nämlich ein altes Clavier vom J. 1772, ausgestellt, an welchem nachweislich Gluck seine „Armida“ componirt hatte. Gute Arbeiten lieferten ferner die englischen Firmen Harrison (sehr einfache Mechanik), Warnum (Cottages-Flügel mit Hammerschlag von oben) und Rüst (Piano von etwas schwachem aber edlen Ton; neue Art von Tubula-Holzsäulen.)

Als Curiosa in dieser Abtheilung erwähnen wir ein kleines 4octaviges Clavier für 10 Guineen („Ten Guinea-Pianoforte“) in ganz einfachem Holz von Chappel. Es ist in einer Gartenlaube oder einem Dachstübchen bequem unterzubringen, daher für Schüler oder Componisten ganz praktisch. Unter den Pianos stand ein wie ein Clavier zu spielendes kleines Instrument von Latte in Manchester, benannt The Peri Campanula, or Fairy Bells.“ Dies poetisch getaufte Ding ist bequem auf einen Tisch zu stellen und erhält seine Töne nicht aus Saiten, sondern aus gestimmten (eigentlich verstimmten) Glöckchen. Somit nicht viel mehr als ein Spielzeug. Eine eigenthümliche Idee von wenigstens instructivem Werth war das ganz in Glas gefaßte Pianino von Charles Hampton. Die ganze Mechanik eines Claviers in den verschiedenen Stadien seiner Verfertigung ist da vor Augen gelegt, nicht als historische Illustration, sondern als praktische Erläuterung des heutigen Clavierbaues. Hampton wurde „ehrenvoll erwähnt.“ Die Franzosen haben im Vergleich zu dem letzten Ausstellungen noch immer mehr Fortschritte im Clavierbau gezeigt, als die Engländer, obgleich sie diesmal ebensowenig etwas principiell Neues, Reformatorisches aufweisen konnten. Die Claviere der Franzosen waren, wie deren Blasinstrumente vortheilhaft placirt und gut gestimmt, überdies auch in ihren geringeren Exemplaren wenigstens von sehr anständiger Qualität.

Der größte und berühmteste Name der französischen Clavierfabrikation Erard hatte sich an der Ausstellung nicht betheiligt. Unsichtbar herrschte sein Geist aber gar sehr in diesen Räumen, denn der Einfluß, den seine Erfindung des double échappement auf die moderne Fabrikation geübt, war an zahlreichen Arbeiten direkter und indirekter Nachahmer wahrzunehmen. Was sich im Laufe der Zeit auch für Bedenken gegen die Erard'sche Repetitionsmechanik erhoben haben, namentlich gegen deren allzugroße Complication und vielen Reibungspunkte, welche die Dauerhaftigkeit beeinträchtigen: in ihrem Princip bleibt sie doch etwas Ideales *). Wie Großes die Mechanik in ihrem Einfluß auf die Schönheit des Tons leisten könne, hat Erard glänzend dargethan. Gegenwärtige und künftige Aufgabe der Clavierfabrikanten muß es sein, Erard's Resultate mit einfacheren Mitteln, namentlich das double échappement, wo es überhaupt als Princip festgehalten wird, in minder complicirter Form herzustellen. (Die Claviere der Schweizer Huni und Hübert, des Petersburgers Becker, des Belgiers Sternberg, der Firma Herz in Paris u. A. bekunden diese Tendenz mehr oder minder.) Die Preismedaille erhielten von französischen Clavierfabrikanten: Herz, Pleyel, Wölfel, Blanchet, Bord, Boisselot, Mangeot, Martin, Montal, Kriegelstein. Herz hatte ein Piano und einen Stutzflügel von weittragendem, glänzendem Ton ausgestellt. Der Mechanismus ist wesentlich Copie Erard's, nur ist das double echappement um drei Bestandtheile vereinfacht. Die Spielart fanden wir weniger vorzüglich, als bei Broadwood, der Anschlag läßt einen eigenthümlichen doppelten Fall der Tasten empfinden, er zuckt. Das prachtvoll ausgestattete Pianino von Herz war seinen Pianos nicht ebenbürtig. Sehr anerkennenswerth ist das (schon 1855 in Paris) bewiesene Streben von Herz (auch von Montal u. A.) dem überhandnehmenden Mißbrauch des Eisens im Pianofortebau entgegen zu wirken und an dessen Stelle größere Solidität und zweckmäßigere Disposition des Holzwerks zu setzen. Der starke Saitenbezug und die jährlich gesteigerten Anforderungen an die Größe des Tons haben allerdings zu einer vermehrten Anwendung des Eisens führen müssen, allein man ging damit und geht jetzt noch in Frankreich und England oft so weit, daß der Ton unschön metallisch wird, die Schönheit des echten Claviertons einbüßt. Man sah auch diesmal noch Claviere, deren Körper beinahe ganz aus unverrückbar miteinander verbundenen Eisenstangen u. dgl. bestand. Eine wohlthätige Reaktion scheint indeß im Anzug. Ein Pianino (1800 Fr.) und zwei treffliche Flügel (zu 1800 und 3500 Francs) hatte Pleyel aus Paris gesandt. Seine Mechanik, mit einfachem Echappement fällt wesentlich mit der Broadwood'schen zusammen. Eine treffliche Dämpfung, von oben, erweist sich namentlich im Baß als vorzüglich. Die Mechanik des von Wölfel (aus Paris) ausgestellten Pianos erschien als ein mit seltenem Fleiß gearbeitetes Kunstwerk. Ein vollendetes Echappement und seltene Ausgeglichenheit der Spielart machten dieses Instrument den höchsten Anforderungen eines Concertspielers gewachsen. Diesen Firmen zunächst standen: Blanchet, an dessen Flügel die Baßsaiten „nach und nach“ übersponnen waren, um den scharfen Uebergang zu vermeiden. Ein Pianino in sehr verkleinertem Maßstab von Blanchet erregte Aufmerksamkeit. Boisselot (in Marseille) sandte Claviere mit einfacher Mechanik, von guter Arbeit, voll und weich im Ton. Montal (seit dem fünften Jahre erblindet) erzielt einen schönen Effekt durch ein sinnreich erfundenes, tonschwellendes Pedal. Mit Rücksicht auf heiße Climate befestigt er den Resonanzboden durch eiserne Stangen, ohne Leim. Montal, ebenso Blanchet hatten Claviere zum Transponiren eingerichtet. An den Pianos aus der großen Fabrik von Aucher Frères in Paris befand sich eine patentirte neue Art von Agraffen, welche „ehrenvolle Erwähnung“ fanden. Die an dem Steg festgemachten transversalen Agraffen haben Löcher, durch welche die Saiten hindurchgezogen sind. Dadurch gewinnen die Saiten

*) Kirkmann fabricirt wochentlich 22 Stück Pianinos und 2 Concertflügel.

*) Statt der zwei Achsen, welche sich bei der gewöhnlichen englischen Mechanik finden, hat die Erard'sche bekanntlich deren fünf und jede Taste mit ihrem Hammer besteht aus nicht weniger als 64 Theilen.

eine genaue und festere Position, welche von den Schwingungen des Resonanzbodens unbeirrt bleibt.

An Bord's Clavieren wurde wahrscheinlich die verhältnißmäßige Billigkeit durch die Medaille anerkannt, im Ton sind sie nichts weniger als edel. Kriegelstein in Paris erhielt die Medaille vorzüglich für einen Boudoir-Stutzflügel mit sehr einfacher, aber präciser Mechanik, ungemein sauber gearbeitet, angenehm aber schwach im Ton.

Debain in Paris, von dessen trefflichen Harmoniums bereits die Rede war, hat ein merkwürdiges aufrecht stehendes Piano ausgestellt, das auf zweierlei Art behandelt werden kann, von Leuten, die Clavier spielen können, und von solchen, die es nicht können. Für die Ersteren ist Debain's Instrument ein gutes Piano, wie irgend ein anderes, für Letztere ist es — ein Leierkasten. Dies „Piano mécanique" von der Form eines hohen Pianos, gestattet nämlich das Einlegen von Spielwalzen, hier eigentlich flache, mit Stiften besetzte Brettchen, deren sechs bis acht nacheinander eingeschoben gewöhnlich ein längeres Tonstück ausmachen *). Der musikliebende Amateur, der niemals Clavierspielen gelernt, dreht ruhig an einer Kurbel und kann sich in der That sofort mit manchen unserer modernen Virtuosen messen. Das „Piano mécanique" ist entweder eine tödtliche Beleidigung des Clavier-Virtuosenthums oder eine bedeutungsvolle Warnungsstimme, im Clavierspiel nicht demjenigen nachzujagen, was eine Maschine besser trifft. Der Preis eines Debain'schen „Piano mécanique" steigt von 50 bis auf 200 L. St. Auch Henry und Martin aus Paris haben solche Pianos à double système de Clavier et cylindre" ausgestellt. Die Erfindung hat natürlich nur kaufmännische Wichtigkeit.

In der Abtheilung des deutschen Zollvereins standen die Claviere von Bechstein in Berlin obenan, deren einfache, englische Mechanik, kräftiger Ton und angenehme Spielart rühmliches Lob verdienen. In Deutschland hat Bechstein zuerst den (von einer älteren New-Yorker Firma, Chikezing, datirenden) Versuch gemacht, auch bei Flügel-Fortepianos die gesponnenen Saiten im Baß über die Stahlsaiten zu legen. Die Preise stellte B. durchschnittlich höher, als die besten Wiener Firmen. Nebst Bechstein erhielten aus dem Zollverein die Medaille: Adam, Knacke, Hardt, Breitkopf, Hundt, Spangenberg, Schiedmayer. Schiedmayer, die erste Firma in Stuttgart, hat gut gearbeitete Claviere ausgestellt, desgleichen Irmler. Breitkopf's Instrumente (Leipzig) sind etwas kurz im Ton; die doppelte Dämpfung versucht mit Glück, was bei Pleyel freilich weit vollkommener erreicht ist. Das an André's „Mozartflügeln" angebrachte Bildniß des großen Tondichters vermochte uns für den kleinen, dürftigen Ton dieser Instrumente nicht zu entschädigen. Die „ehrenvolle Erwähnung" galt wohl der klassischen Gesinnung und der Billigkeit. Aehnlichen Spielereien sind wir an den Zollvereins-Clavieren nicht ohne Befremden begegnet. Dahin gehört die abschreckend überladene Ausstattung (Apollo als Sonnenlenker, gemalt, inmitten geschmacklosem Schnitzwerk) an dem gelben Piano von Döll und Kamprath in Hamburg, das kindische Glockenspiel nebst Octavenschlag an dem Pianino von Malitz in Berlin u. dgl. Aus den Hansestädten erhielt Nachals (in Hamburg) die Medaille für ein in gothischem Geschmack schön ausgestattetes Pianino von solidester Arbeit (mit 5 eisernen Spreizen) aber etwas dünnem Ton.

Von belgischen Ausstellern erhielt Sternberg aus Brüssel die Medaille. Seine Instrumente (1 Flügel zu 2500 Fr. und 4 Pianos zu 800 bis 1200 Fr.) in der Mechanik getreue Copie nach Erard, waren gut gearbeitet, klangen ausgiebig im Baß, in der Höhe etwas trocken und kurz.

Von Schweizer Clavieren stehen jene von Hüni und Hübert auf der Höhe der besseren deutschen Fabrikate; sie sind solid gemacht (Mechanik nach Erard) und hübsch ausgestattet. Nebst Hüni und Hübert erhielt Sprecher in Zürich die Medaille, für ein schön ausgestattetes aber zitherartig klingendes Pianino. Auch zwei spanische Firmen hatten sich mit schlechten Pianos betheiligt. M. Guarro (in Barcellona) und Mortano (in Madrid). An dem Flügel Mortano's gefiel uns die hübsche, neue Einrichtung, daß 2 kleine Pulte, rechts und links von der Claviatur, zum Behuf von Trioaufführungen angebracht waren *).

Aus hohem Norden war ein Petersburger Flügel von Becker (kräftiger Ton, etwas schwere Spielart) eingesendet; Pianinos aus Norwegen von Hals-Brothers in Christiania) mit englischer Mechanik und dumpfem Ton; — Pianinos von Carlsen und Comp., dann Hornums aus Dänemark (Kopenhagen), endlich Piano's von Mulmsjö und von Sülherberg aus Schweden erhielten Medaillen. Die scandinavische Clavier-Fabrikation wird trotzdem noch große Fortschritte zu machen haben, will sie die Concurrenz des Auslandes aushalten.

In dem amerikanischen Hof herrschte die Firma Steinway und Söhne in New-York nicht nur unbedingt über ihre wenigen Rivalen, es gehörten ihre Leistungen ohne Zweifel zu den hervorragendsten der Ausstellung überhaupt. Steinway (die Familie stammt aus Braunschweig und hat sich in Amerika binnen wenigen Jahren zu großem Rufe und einem immensen Fabriksbetrieb emporgeschwungen) hat für mehrere Verbesserungen Patente erhalten. Vorerst wendet Steinway den übersträngigen Saitenbezug, bisher nur bei Tafelclavieren mit Erfolg benützt, auch in flügelförmigen Clavieren an, ein Versuch, der noch in seiner Jugend ist, aber, nach bisherigen Erfolgen zu schließen, eine bedeutende Zukunft haben kann. Steinway hatte 2 Flügel und 2 Tafelclaviere ausgestellt. In Tafelclavieren excellirten die Amerikaner schon bei der ersten Londoner Ausstellung; sie verwendeten dabei zuerst die von Pape in Aufnahme gebrachten eisernen Saitenhälter und Stimmnägelplatten. Steinway's Tafelclaviere hatten jedenfalls den schönsten und kraftvollsten Ton, den man bisher in dieser ungünstigeren Form von Instrumenten hervorgebracht. Der Fabrikant erklärt dieses Resultat damit, daß er mittelst eines neuen physikalischen Apparates in den Stand gesetzt sei, die Vibrationen des Resonanzbodens genau zu ermitteln, und die Stege, seien es 2, 3 oder mehrere, je nachdem es die Schwingungsverhältnisse des Bodens verlangen, genau auf die verwandten Punkte desselben zu legen. Dasselbe Princip und die Methode des Ueberspannens der Saiten hat Steinway auch auf seine Flügel und Pianinos angewendet und dadurch, daß jede einzelne Saite mehr Tonfläche des Resonanzbodens und zwar in genauester Correspondenz mit den Schwingungen desselben erhält, wird der Ton mächtig und brillant.

Eine andere Neuerung bei Steinway's Clavieren ist, daß der Metallrahmen aus einem einzigen Stück Eisen gegossen ist. Trotz dieses eisernen Rahmwerks (das das Instrument allerdings allzu schwer macht) war der Ton sehr gut.

Die Repetitionsmechanik bei Steinway hat den Vorzug, daß sie ganz unabhängig von Stösser und Nuß ist, somit eine ganz freie Bewegung der Letzteren zuläßt, und das Klappern verhindert, welches in Folge aller Art von Anhängseln an Stößer, Nuß oder Hammerstiel in der Länge der Zeit leicht entsteht. Steinway's Preise sind durchschnittlich 130 bis 200

*) Die sehr einfache Vorrichtung ist oben auf der Decke des aufrechten Pianos angebracht. Querüber, also rechtwinkelig auf der Hammerreihe liegen da oben so viele Stiftchen neben einander als Tasten im Clavier sind, und jedes dieser Stiftchen setzt einen Hammer der Mechanik in Bewegung, welcher zum mechanischen Spiel bestimmt ist.

*) An den meisten (namentlich österreichischen) Clavieren vermissen wir schmerzlich die in England allgemeine Vorrichtung, daß 2 kleine Metallspangen rechts und links am Notenpult die aufgelegten Musikhefte festhalten. Voluminöse Bände, z. B. Partituren kann man ohne dies kleine praktische Hilfsmittel gar nicht am Clavier spielen, da die Blätter auf den gewöhnlichen Pulten regelmäßig umschlagen, den Spieler zur Verzweiflung bringend.

L. St. für einen Flügel, 70 bis 130 für ein Square, loco New-York. — Steinway erhielt die Medaille, desgleichen ein zweiter Fabrikant aus New-York, Mr. Henry Hulscamp. Dieser sucht die Qualität des Tons durch eine eigenthümliche Spannung des Resonanzbodens zu verbessern, welche durch Schrauben regulirt und mit der Spannung der Saiten in eine Art Proportion gebracht ist. Hulscamp geht von der Ansicht aus, daß bei der gewöhnlichen Construktion unserer Claviere der Bezug der Saiten an dem Rahmen eine Zusammenpressung des Resonanzbodens und damit eine Störung seiner Schwingungen bewirkt. Er verbindet deshalb den Rahmen des Instruments mit dem Stimmblock durch eiserne Platten und Bolzen. Die Saiten liegen 10 Zoll vom Resonanzboden entfernt, der Steg des letzteren mehr nach der Mitte des Bodens; schräge Stützen verbinden den obern und untern Steg, wodurch mehr Resonanzbodenfläche und eine weitere Saitenlage erlangt wird. Der Mechanismus ist mit doppelter Repetition. — Die Clavierfabrikation in Amerika schreitet mit Riesenschritten vorwärts und dürfte bald an Umfang die englische erreichen.

Die österreichische Clavierfabrikation war durch 8 Aussteller in erfreulicher Weise vertreten. Obenan standen die Leistungen der bereits mit mehreren Medaillen geschmückten Hofclaviermacher J. B. Streicher und Friedrich Ehrbar. J. B. Streicher (der auch durch die Ausstellung seiner später zu erwähnenden Saitenwage seinen Ruf als wissenschaftlich gebildeter und erfindungsreicher Kopf neuerdings bewährte), hatte zwei Palisanderflügel von edlem weichen, besonders im Discant gesangreichen Ton und äußerst angenehmer Spielart ausgestellt. Das eine, besonders leicht und egal, mit Streicher's halb-engl. Patent-Mechanismus, das andere ganz englischer Construction. Bei Letzterem ist der Hammerstuhl zum Ausschlagen; er kann auch von der Claviatur getrennt und ganz bei Seite gelegt werden, was das Auseinandernehmen des Mechanismus sehr erleichtert. Mit besonderer Genugthuung muß diese vielverdiente Firma die Wahrnehmung erfüllen, daß die trefflichen, von Streicher zuerst eingeführten „liegenden Dämpfungen" sich in London an allen Clavieren deutschen Kastenbaues angewendet fanden. Neben dieser ältesten war es die jüngere Firma Friedrich Ehrbar *), welche in London den guten Ruf der Wiener Clavier-Fabrikation rechtfertigte. Das Ehrbar'sche Pianino (im Fach der Pianinos ist diese Firma bekanntlich die erste Spezialität in Oesterreich) wetteiferte an Fülle und Kraft des Tons so siegreich mit den allerbesten und theuersten der Ausstellung, daß es schwierig wäre, ein vorzüglicheres namhaft zu machen. Das ausgestellte Instrument bewährte die Trefflichkeit von Ehrbar's neuer Resonanzboden-Construction (für Pianinos), welche hauptsächlich darin besteht, daß der ganze hintere Raum des Instrumentes zum Boden verwendet und dieser im Quodrat gebaut ist. Bisher waren die verhältnißmäßig zu kurzen Baßsaiten durch den Resonanzboden zu wenig unterstützt. Um die Schwingungen desselben zu verstärken, mußte der, bisher von dem sogen. „Anhängstock" eingenommene Raum gewonnen werden. Ehrbar ersetzte deßhalb den Anhängstock durch eine eiserne Platte, in welcher die Anhängstifte festsitzen und welche Platte vom Resonanzboden gänzlich getrennt, denselben frei vibriren läßt. Der ausgestellte Ehrbar'sche Flügel (engl. Mechanik) zeichnete sich durch Tonfülle, edlen Gesang und treffliche, dem Spieler entgegenkommende Mechanik aus. Zwei von Ludwig Bösendorfer ausgestellte Pianos (mit Wiener Mechanismus) standen zwar nicht auf der Höhe der berühmten Leistungen seines verstorbenen Vaters Ignaz Bösendorfer, noch jener seiner Nachbarn Streicher und Ehrbar, dennoch fand ihr brillanter Ton und ihre solide Arbeit verdiente Anerkennung.

Unter den übrigen österreichischen Clavieren zeichnete sich das von Franz Schneider verfertigte mit Streicher'schem Patent-Stoßzungenmechanismus vortheilhaft aus. Die Pianofortes von Cramer, Blümel und Pattje in Wien (sämmtlich mit Wiener Mechanik) vereinigten Sauberkeit und Solidität der Arbeit mit bemerkenswerther Billigkeit der Preise. Von Wiener Pianofortemachern erhielten Streicher, Bösendorfer, Ehrbar und Blümel die Medaille, Cramer und Schneider die ehrenvolle Erwähnung.

Außer Wien hat nur noch Pest sich an der Preisbewerbung der österr. Clavierfabrikation betheiligt, und zwar durch Herrn Bergszházi, welcher 2 Flügel mit Wiener Mechanismus ausgestellt hatte. Dieser Fabrikant hat eine Neuerung am Resonanzboden angebracht, von der Ansicht ausgehend, daß nur ein breiterer Steg (als bei den gewöhnlichen Clavieren) im Stande sei, die Vibration der Saiten ungeschwächt und in gleicher Stärke dem Resonanzboden mitzutheilen und zu der entsprechenden Schwingungsfähigkeit zu eignen. Er will „die allzugroße Spannung der engl.-franz. Resonanzböden ausgleichen," mit andern Worten „die Schwingung des Resonanzbodens je nach dem Bedürfniß der einzelnen Octaven reguliren." Es ist nicht zu leugnen, daß Herr B. durch seine Methode, welche ihm die Preismedaille errang, vieles für die Gleichförmigkeit des Tons gewonnen hat, wenn dieser auch an Kraft und Schönheit noch keineswegs Ungewöhnliches leistet.

Im Allgemeinen läßt sich den österr. Clavieren nachrühmen, daß sie seit 10 Jahren in Hinsicht auf Ton, also auch auf Bau an Stärke zugenommen haben. Daß sie den „großen Ton" der englischen Instrumente nicht als höchstes Ziel, dem selbst der Gesang zu opfern wäre, erstreben und nachahmen, ist zu rechtfertigen, — wir haben nun einmal eine andere Art zu hören, zu fühlen, zu wohnen und was noch sonst die musikalische Anschauungsweise einer Nation mit bedingen mag. Eben so sehr war aber das Herausgehen aus dem Extrem einer veralteten, allzuschwächlichen Lieblichkeit des Claviertons eine Nothwendigkeit, welche in Oesterreich nun auch auf das Einsichtsvollste erkannt und gewürdigt ist. Der überwältigend starke, aber etwas pochende Ton der französischen und englischen Pianos ist dem musikalischen Naturell unserer Landsleute nicht sympathisch. Ein gutes Wiener Clavier bringt, wenn auch mit kleiner Stimme, einen so reinen süßen Gesang, daß es in dieser Eigenschaft nirgend übertroffen wird. Auch Tragfähigkeit hat der Ton und, — was man von manchem gefeierten englischen Piano nicht sagen kann — er „ist gleich da." Dazu kommt der große Vorzug einer verhältnißmäßig großen Billigkeit. Nur würden wir im Interesse des Exports die Wiener Pianos gern im Kasten stärker gebaut sehen. Sie müßten dann noch manches Land erobern.

## Nachrichten.

Von Mendelssohn's Reisebriefen ist dem Vernehmen nach bereits der 4. Abdruck unter der Presse.

In Dresden sollen demnächst wieder einige Opern mit der tiefen Orchesterstimmung aufgeführt und die Vorstände und Capellmeister der bedeutenderen deutschen Opernbühnen zu diesen Vorstellungen eingeladen werden.

Unter der Direktion der königl. Capellmeister J. Rietz und F. Pubor soll in Dresden eine Theaterschule in's Leben gerufen und im October eröffnet werden.

Bei Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur wird nächstens Robert Schumann's nachgelassene Missa sacra für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters, op. 147 in Partitur, Orchesterstimmen, Chorstimmen und Clavierauszug erscheinen.

Hr. Paul David in Leipzig, Sohn des dortigen Concertmeisters ist als Mitglied in die Hofcapelle zu Carlsruhe eingetreten.

*) Unter dem Namen Seuffert, dessen Nachfolger Ehrbar ist, kennt man freilich diese Fabrik viel länger. Das Seuffert'sche Geschäft wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien etablirt und im Reiche ist dessen musikalischer Stammbaum bekanntlich noch viel älter.

A. Dreyschack ist von Prag nach Petersburg abgereist, um dort seine Stellung als Professor des Clavierspieles am Conservatorium anzutreten.

Der Pianist R. W. Gottschalk in New-York hat, wie amerikanische Briefe erzählen, auf seiner letzten Rundreise in 120 Tagen, 15,000 engl. Meilen zurückgelegt und in dieser Zeit 109 Concerte gegeben. Time is money!

Die seltenere „Iphigenie in Aulis" von Gluck erscheint demnächst auf der Dresdner Hofbühne mit Benutzung der R. Wagner'schen Instrumentation. (Frau Jauner-Krall wird sich in der Titelrolle als tragische Sängerin versuchen.)

Bei Falter und Sohn in München ist soeben erschienen: „Die Hochzeit auf der Alm," Operette von Michael Haydn, dem als Kirchencomponist bekannten Bruder Josefs, im Jahre 1768 zu Salzburg geschrieben.

### Wien.

Se. Majestät der Kaiser hat Herrn Johann Herbeck, Chormeister des Wiener Männer Gesangvereins und artistischem Director der Gesellschaft der Musikfreunde „in Anerkennung seines bei verschiedenen militärischen Anlässen mit patriotischer Gesinnung bewährten verdienstlichen Wirkens", das goldene Verdienstkreuz mit der Krone zu verleihen geruht.

Eine mit dem hiesigen Hofoperntheater organisch verbundene Gesangschule soll genehmigt und die dazu erforderlichen Geldmittel sollen — freilich mit Benutzung der früher dem Conservatorium zugefallenen Fonds — in Aussicht gestellt worden sein.

Ueber den verstorbenen Hofcapellmeister J. Aßmayr bringen die „Recensionen" folgende biographische Notiz: Er war am 11. Februar 1790 in Salzburg geboren. Seine Lehrer waren: im Gesang der erzbischöfliche Sänger Thaddäus Gerl, im Clavier- und Orgelspiel und im Generalbaß zuerst Andreas Brunmayr (Schüler Albrechtsberger's), dann Michael Haydn. Im Jahr 1808 ward er Organist im Stifte St. Peter, 1815 kam er nach Wien, gab Clavierunterricht und vervollkommnete sich in der Theorie des Contrapunktes bei dem damaligen Hofcapellmeister Eybler. Im Jahr 1824 ward Aßmayr Regens-chori bei den Schotten, im nächstfolgenden Jahre Organist in der Hofcapelle, wo er nach Eybler's Tod bis zum Hofcapellmeister avancirte. Auch war er Präses und lange Zeit hindurch Dirigent der „Witwen- und Waisen-Tonkünstler-Gesellschaft."

Johannes Brahms ist hier eingetroffen.

## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Fortsetzung).

Lorenz Mizler spricht in seiner „Musikalischen Bibliothek" (Leipzig, 1738) über J. S. Bach's Generalbaßspielen in folgender Weise aus: „Wer einen guten Generalbaß spielen lernen will, soll die Handsachen fleißig vornehmen. Das ist das einzige Mittel, wodurch ein rechtschaffener Generalbaßist zubereitet wird. Man wird es auch gleich aus dem Accompagniren hören, ob man sich in Handsachen geübet oder nicht, nachdem nämlich viel, wenig oder gar kein Gesang darinnen ist. Wer das delicate im Generalbaß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denkt, es sei ein Concert, und wäre die Melodie, so er mit der rechten Hand macht, schon vorher also gesetzt worden. Ich kann einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbst gehört."

Johann Friedrich Daube, hochfürstl. würtembergischer Kammermusikus, sagt in seinem „Generalbaß in 3 Accorden," Leipzig, 1756: „Bei der Ausübung des Generalbaßes hat man dreierlei Arten zu wissen nöthig: 1. die simple oder gemeine; 2. die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stückes am nächsten kommt; 3. die künstliche oder zusammengesetzte. Die erste von diesen dreien ist die leichteste. Sie wird bei Solo, Trio, Concerto, Arien u. s. w. gebraucht. Man erlangt sie, wenn man sich bemüht, den musikalischen Dreiklang jederzeit hören zu lassen. Zur Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge dienet, die rechte Hand in dem Raum einer Octave durchaus liegen zu lassen. Man soll jederzeit ein bis zwei Intervalle von einem Accord auf den andern ziehen. Es ist eine besondere Schönheit des Accompagnirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zierrathen oder Brechung derselben hören läßt. Zur Verstärkung der Baßstimme kann man den Baß in Octaven hören lassen. Doch läßt sich dieses nicht überall anbringen, insonderheit bei Sprüngen und Laufwerk. Die starke Vollstimmigkeit, wenn nämlich beide Hände den ganzen Akkord greifen, kommt hier selten vor. Das Nachschlagen der Akkorde, das vermeintliche Nachahmen der Oberstimme, die unnöthigen Triller, Mordanten und andere Zierrathen sind zu meiden. Ein reines deutliches Anschlagen der Akkorde, geschwindes Absetzen derselben, eine nicht gar zu öftere Verrückung oder Versetzung der rechten Hand, und endlich eine genaue Achtgebung auf das Forte und Piano, — dies sind die wesentlichen Haupttheile dieser ersten Art des Accompagnirens.

Der andern Art bedient man sich bei Recitativen, desgleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führet. Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beide Hände zu fassen vermögend sind. Zuweilen kann man auch die Intervalle von unten bis oben nacheinander anschlagen, (brechen,) doch muß dieses geschwind und deutlich geschehen — diese Art kömmt mit dem Accompagnement der Theorbe oder Laute überein.

Die dritte Art bleibt nur einem geschickten Meister und Componisten eigen. Sie bestehet darin, dem obern Gesang entweder durch Nachahmen, oder durch die zweite Stimmführung aufzuhelfen. Sie ist bei allen schwach besetzten, oder aus wenig Stimmen bestehenden Sachen zu gebrauchen. Eine gute Bespielung und Nachahmung der Melodie, nebst den gehörigen Zierrathen trägt hier sehr vieles bei, um die Vollstimmigkeit zu erhalten und den bei ein oder der andern Stimme entstehenden Fehler auszubessern. Ueberhaupt ist diese Art geschickt, das Gleichgewicht zu halten. Sie ist aber selten gut anzutreffen. Der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grad. Durch ihn mußte die Oberstimme brilliren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabei wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig verkürzt. Ueberhaupt war sein Accompagniren allezeit wie eine mit dem größten Fleiß ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodann auch dem Baß ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehört, hat sehr vieles nicht gehört."

## Briefkasten der Redaktion.

### An alle unsere Herren Mitarbeiter, Freunde u. s. w.

Wir bitten von nun an alle Beiträge, Briefe u. s. w. wieder an unsere Stadt-Adresse (Wollzeile 863) zu richten.

St. in A. Nächstens auch von uns das Erwartete. — J. in B. Jedenfalls willkommen. — S. in L. Der erwartete Brief von R. ist endlich gekommen und wir haben sofort an J. geschrieben. — W. in B. Viel Dank für die Vermittlung. — Dr. L. in R. Erhalten und nächstens die Entscheidung. — G. in K. Wir können Ihren Beitrag als zu umfangreich und verspätet nur bruchstückweise unterbringen. — B. in W. Wird nächstens benützt. — L. D. in F. Wir lassen es wohl lieber bei den Fragen bewenden. — M. in N. Besten Dank. Ueberreilen Sie sich nicht; wir wollen zu besserem Verständniß der Leser erst den Artikel von G. abdrucken.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 38. Wien, 22. September 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 869. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Beethoven's letzte Quartette.

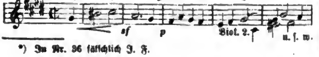
(Fortsetzung.)

### Quartett in Cis-moll, op. 131.

Bestand das vorige B-Quartett aus sechs selbständigen Sätzen, so enthält das Cis-moll-Quartett 7 Nummern, welche Beethoven wie es scheint im Zusammenhang, d. i. ohne Unterbrechung, gespielt haben wollte; doch ist nicht überall die entschiedene Absicht, noch die musikalische Nothwendigkeit vorhanden. Die Erfahrung, daß das Ganze auf einmal gegeben ermüdet, hat daher, soviel wir wissen, überall, wo das Quartett gespielt wird, dahin geführt, daß man in der Ausführung trennt, was keinen innern nothwendigen Zusammenhang hat. Hiermit verhält es sich nun wie folgt: Nr. 1 und 2 gehören zusammen, denn das Anfangsmotiv des 2. Stücks geht aus dem Schluß des ersten hervor und es liegt offenbar die Absicht auf, durch den Eintritt von D-dur nach dem gehaltenen Cis eine besondere Wirkung hervorzubringen. Nr. 2 aber schließt vollkommen ab. Nr. 3 (in Recitativform) ist nur eine Einleitung zu Nr. 4 (Thema mit Variationen), welches ebenfalls vollständig schließt. Nr. 5 (Presto in Scherzoform) ist ein vollkommen selbständiges Stück, doch hat Beethoven einen Uebergang zum folgenden hinzugesetzt und attacca dazu geschrieben. Dieser Uebergang ist jedoch nicht absolut nothwendig; er kann wegbleiben, ohne daß sonst irgend eine Veränderung nothwendig würde. Nr. 6, ein kurzes Adagio, bildet die Einleitung zum folgenden Nr. 7 Finale (Allegro). Aus alledem geht aber hervor, daß trotz dieser sieben Nummern doch eigentlich 4 Gruppen vorhanden sind, und daß diese ganz genau der eigentlichen Quartettform entsprechen: Erster Satz, Adagio (hier Andante mit Variationen), Scherzo und Finale. Damit fällt aber Alles zusammen, was aus der Siebensätzigkeit F. F. *) Weber gefolgert hat.
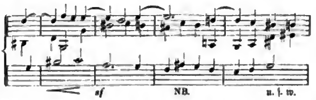
Im Ganzen bewegt sich dieses Quartett noch mehr wie das vorige in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der Leidenschaft und des Aufschwungs; da zugleich die Beziehung der einzelnen Sätze auf einander enger ist, insofern nämlich die Gegensätze darin mehr motivirt erscheinen als im B-Quartett, ist dieses Werk eigentlich die Krone aller Beethoven'schen Quartette.

Befremdlich wird es wohl Jedem zuerst erscheinen, daß Beethoven mit einem langsamen sehr ausgedehnten fugirten Satz beginnt (121 Takte Adagio ₵). Die Form der Fuge ist sonst mehr zum Schluß als zum Anfang eines größeren Werks verwendet worden; allein dann war eben große Beweglichkeit, Kraft, lebhafter Aufschwung damit verbunden. Hier aber ist der Natur des Themas zufolge:
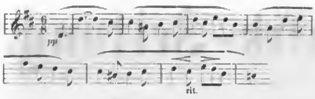



*) In Nr. 36 fälschlich J. F.

tiefe Beschaulichkeit varhanden, es handelt sich um musikalische Darstellung graßen inneren Leidens, und somit konnte die Form der Fuge, insofern sie dazu dient diesen Toncharakter in allen Stimmen gleichmäßig zum Ausdruck zu bringen, ganz wohl an den Anfang gestellt werden. Es ist auch Alles vermieden, was im Laufe dieses Satzes etwa zu größerer Beweglichkeit führen könnte. Weder die Gegenstimmen noch die Zwischensätze gehen über ein gewisses Maß äußerer und innerer Beweglichkeit hinaus, der Zeiger zeigt durchaus mehr in die Tiefe als in die Höhe. Dadurch wird freilich das natürliche Verlangen des Hörers nach Bewegung und Aufschwung auf's äußerste gespannt und das folgende Allegro befriedigt um so mehr, als es wie ein freundlicher Morgen nach langer dunkler Nacht erscheint. Auf eine eingehende Analyse des Anfangssatzes müssen wir, da es uns hier zu weit führen würde, verzichten. Es wird genügen zu bemerken, daß wir eine freie Fuge vor uns haben, daß daher, obwohl sonst alle Mittel dieser Form, wie z. B. Engführung, Vergrößerung und Verkleinerung, Anwendung finden, doch ein gewisses phantastisches Element darin enthalten ist, welches freilich dieser angewendeten Form nur erhöhten Reiz verleiht. Wunderbar sind darin namentlich die Modulationen (so die enharmonische nach Es-moll) und die weitgespannten Klänge des Schlußes, wo bei der Engführung zwischen Cello und erster Violine der Akkord his fis a d zu so prachtvoller Klangwirkung kommt. Allerdings können wir auch nicht verhehlen, daß nicht Alles im gewöhnlichen Sinne „wohlklingend" ist, vielmehr Manches an Härte streift. Man wird kaum behaupten können, daß beispielsweise im 11. und 12. Takt nicht auch andere Noten stehen könnten, ohne daß der Satz minder tief und bedeutsam würde, umsomehr als das ais der Viola nicht einmal thematisch consequent ist:




Solche Härten finden sich in diesem Adagio noch einige, doch verschwinden sie in dem Reichthum an Wunderklängen, der sich hier aufthut.

Wir gehen nun zu dem dieser Fuge folgenden Allegro über. Der Eintritt von D nach Cis ist als Modulation stark und gewagt. Allein einmal geht die Sache im pp. vor sich, dann läßt das langgehaltene unisono-cis des vorhergehenden Schlußes Zeit genug diesem Ton auch andere Beziehungen zu geben, und bei näherer Bekanntschaft erscheint es als Leitton, als Terz des verschwiegenen Dominantakkords von D. Der Uebergang vermehrt daher den Eindruck himmlischer, hoffnungsvoller Heiterkeit, der schon aus dem Thema dieses Allegros:




hervorquillt, wenn auch im Verlauf zeitweise schmerzliche Erinnerungen leise wieder anklingen. — Der Bau dieses Stücks weicht von dem gewöhnlichen eines ersten Allegrosatzes weit ab, wie denn das nach einer so langen Einleitung nicht anders sein durfte, wenn der Hörer nicht zu sehr ermüdet werden sollte. Dennoch lassen sich in den nahezu 200 Takten desselben Theile erkennen, wenn auch die Umrisse verschwommen erscheinen: Thema und Nachsatz (der Seitensatz fehlt); auf dem Cis-dur-Halt Schluß des ersten Theils. Dann das Thema in E-dur mit einer kleinen Durchführung; darauf das Thema in der Viola wieder in D-dur, Fortsetzung und Halt auf Fis-dur; dann noch eine kurze Durchführung, endlich das Thema in G-dur, Nachsatz und baldiger Schluß.

Es genügte dem Componisten also diesmal, zwei Grundstimmungen einander gegenüber zu stellen; er wollte keine dramatische Ver- und Entwicklung, sondern einen lyrischen Ausbau, und warum sollte er, der vorher so Großes in jener Weise geschrieben hatte, es nicht auch einmal in dieser versuchen?

Nr. 3 bildet wie gesagt die Einleitung zu Nr. 4, einem höchst ausdrucksvollen Thema mit Variationen in A-dur *). Das Thema enthält zwei Theile zu acht Takten, jeder zuerst von der ersten, dann eine Oktave tiefer von der zweiten Violine gebracht. Förmlicher, dem Thema genau entsprechender Variationen sind 6, dann folgen cadenzartige und verschiedene das Thema aphoristisch und frei behandelnde Anhänge. Wie Beethoven in der Variationenform überhaupt größter Meister ist, so entstehen denn auch hier Gebilde reichster und bedeutsamster Art, zusammengehalten durch das überall erkennbare Thema und eine Form, durch welche die Idee des Themas eine große Steigerung erhält und zum Ende wieder zur einfachen Gestalt zurückgeführt wird. Was die einzelnen Variationen betrifft, so dürften die dritte und fünfte allerdings mehrmaligen Hörens oder noch besser eigenen Spiels oder Studiums bedürfen, wenn sie verstanden werden sollen. Dort ist melodisch-contrapunktisch und harmonisch Manches gewagt, was dem Ohr nicht sogleich eingeht, hier ist der Rhythmus verschoben. Schmälert das den Werth des Kunstwerks? Wir glauben ebenso wenig, als der tiefste philosophische Gedanke dadurch an treffender Wahrheit einbüßt, daß er von Tausenden nicht verstanden wird. Es gibt allerdings einen Standpunkt, von welchem aus das populär Faßliche gefordert werden kann, es ist aber nicht der Standpunkt der Kunst, von dem hier allein die Rede sein kann. — Die herrlichste unter den 6 Variationen ist vielleicht die sechste; sie greift im Klangwesen in das Symphonische hinüber und öffnet ungeahnte Welten.

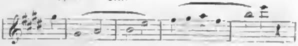
Das Scherzo (Nr. 5, Presto E-dur) ist ein vollkommen verständliches und zugleich eins der bedeutendsten Stücke, die Beethoven geschrieben hat. Es enthält einen 3mal wiederholten Hauptsatz, ein Trio, welches ausdrücklich zweimal gespielt wird, und einen Anhang. So hinreißend es durch seinen Humor ist, der hier seine höchsten Triumphe feiert, so lehrreich ist auch das genaueste Studium desselben für jeden Musiker und Musikfreund. Es ist nicht das Mindeste darin, das von irgend einer Seite angefochten werden könnte. Die höchste Ordnung herrscht durchaus zugleich mit der höchsten Freiheit. Zugleich entwickelt sich alles aus einem Keime, sogar das Trio geht seiner rhythmischen Gestaltung nach aus dem Thema hervor:

Thema des Scherzo




u. s. w.
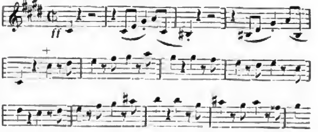
Thema des Trio.



Alle weiteren Worte darüber wären beinahe Profanation. Man sehe selbst und bewundere was so leicht erscheint und so schwer zu machen, was so genial und herrlich und doch so einfach und klar ist.

Das folgende ganz kurze Adagio in Gis-moll Nr. 6 ist zwar nur eine Einleitung zum Finale, aber doch ein vollkommen ausgebildeter Liedsatz von 2 Theilen und einem Anhang. Der tiefsten Empfindung voll ist seine zuerst der Viola übertragene Melodie. Unsäglicher Ausdruck liegt in dem Refrain mit seinem übergreifenden a. Im zweiten Theil ist eine Anticipation des Basses auffallend, die man gewöhnen muß. Der Anfangsakkord erinnert an die zwei Viertel, welche Beethoven seiner B-dur-Sonate nach London nachschickte, wie es der Meister zuletzt überhaupt liebte mit einem Thema nicht gleich trocken zu beginnen. — Das eigentliche Finale Nr. 7 ist ein Satz voll kühnen trotzigen Patho's, dann wieder weich und innig wenn auch entschieden. Das Thema:

Unisono bis +, dann harmonisch.




u. s. w.

zerfällt nämlich in zwei Motive, die diesen beiden Grundstimmungen Ausdruck geben, und nebst einem dritten später auftretenden klagenden Motiv:



den Satz beherrschen. Ein Seitensatz in E-dur bildet, kurzgefaßt, einen Ruhepunkt. Zur Durchführung dient namentlich das zweite Motiv des Themas, welches auf und ab das Ganze durchwogt. Vollständiger Ausbau, klare und energische Disposition zeichnen den Satz aus und lassen nirgend Unverständliches aufkommen, daher denn auch bei schwungvollem Vortrag der vollständigste Erfolg bei jedem fähigen Publikum ihn und das ganze Quartett krönt. Jene aber, die es wagen Angesichts solcher Werke kurzweg von Beethovens letzter Zeit als einer seine Kunstthätigkeit beirrenden zu sprechen, beweisen nur, daß sie — nicht Partitur lesen können oder zu bequem sind das zu studiren was ihnen nicht von tüchtigen Künstlern mundgerecht zubereitet wird.

(Fortsetzung folgt.)

*) Was soll man dazu sagen, daß F. F. Weber von der Eigenschaft dieses Stücks als „Variationen" kein Wort sagt? Es scheint daß er dieselbe nicht erkannt hat.

## Recensionen.

Hilarius (Freiherr) von Siegroth, Frauenliebe und Leben von Chamisso op. 15. Schuberth und Comp. in Leipzig und New-York (2⅓ Rthlr.).

C.—x. Es ist immer ein mißlich Ding, ein ganzes Werk, das schon zwei musikalische Interpreten berühmten Namens gefunden, noch einmal zu componiren. Wir sprechen nicht von einem einzelnen Liede, zu dem ja unmöglich ein Componist die einzig richtige Auslegung gefunden zu haben vermeinen kann; obwohl auch hier — ist einmal eines Liedes Melodie in Herz und Blut des Publikums gedrungen — eine andere neue, und sei sie schöner und bedeutender, schwer hat sich einen Weg zu bahnen. Wir sprechen vielmehr von einem ganzen Liedercyclus, wie dem obigen, den einmal schon der geniale Carl Löwe mit allen seinen Vorzügen und Mängeln, das andere Mal Rob. Schumann musikalisch so wiedergeboren hat, daß wir ihn dreist zu dessen schönsten Werken nicht allein, nein geradezu zum Schönsten zählen, was die lyrische Muse der Tonkunst überhaupt hervorgebracht hat.
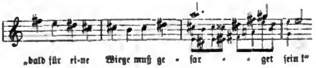
Aber Vergleiche ziehen zu wollen zwischen Compositionen verschiedener Autoren, und seien sie auch demselben Text entsprungen, möchte, wie überhaupt gefährlich, so hier besonders unpassend erscheinen. Denn unser obiger Verfasser hat offenbar ganz Anderes im Sinne, will durchaus poetisch wie musikalisch etwas Anderes, ja ist durchweg von anderm Stoff — dem Talente und der Bildung nach — wie beide Vorgenannten. Wir wollen nicht rechten über orthographische Kleinigkeiten, die er wahrscheinlich in den Bereich der Kindereien verweisen wird, da er ebenso wahrscheinlich zu der weiland von K. B. Schumann vorgeschlagenen, in Wahrheit „enharmonischen" musikalischen Nomenclatur schwört. Wir wollen ihn also nicht fragen, warum er im 2. Liede (S. 6. u.) den vom verminderten 7-Akkord auf E herstammenden $\begin{smallmatrix}6\\4\\\flat 3\end{smallmatrix}$ Akkard als $\begin{smallmatrix}6\\4\\\sharp 2\end{smallmatrix}$ Akkord schreibt, ja sogar mit Benutzung dieser Figur im Baß



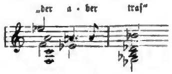

während er doch bei demselben Akkorde, nur in ursprünglicher Lage, im 6. Liede (S. 17. u.) richtig b schreibt, auch beide Fälle der erstgenannten Umkehrung analog auflöst. Nicht fragen, wie er gleicherweise im 7. Liede (S. 21, 2. Takt der 2. Zeile) zu dem curiosen ♯h ♯c (statt aisis his) kommt u. dgl. mehr. Während er pedantisch-treu, fast sollte man meinen durch überstrenge Zucht gewöhnt, nicht ermangelt, allen einfach gebrochenen Akkorden, wie in Nr. 2 (S. 4), in Nr. 6 (S. 16 und 19) u. a. alle durchgehenden und vorhaltenden und Hülfs-Noten der obligaten Singstimme einzuverleiben, und dadurch die Physiognomie jener Brechungen oft bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren. — Habeat sibi. Wir gehen zu weit wichtigeren Dingen, zur Physiognomie der ganzen Lieder in Summa und der Wiedergabe der gebotenen Texte im Detail. Und fragen da zunächst: ist denn der Liedercyclus nicht ein Ganzes, und gemacht, der Reihe nach gesungen zu werden? Und wenn dies, ist's denn einerlei, welche Tonarten einander folgen, und wie sie einander folgen? Ob ich vom C-dur-Dreiklang direkt in den von Es-dur springe (Lied 5 und 6) von diesem in den $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ Akkord auf E (A-dur, Nr. 7), vom A-dur-Dreiklang wieder in den auf Es u. s. w.? Oder ob ich's mache, wie Rob. Schumann in demselben Cyclus: B, Es, Cm, Es, B, Gm, D (durch den $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Akkord auf cis vermittelt) Dm und endlich B? Doch wir wollten nicht vergleichen. Auch fragt sich's, ob nicht unser Autor auch diese „Kleinigkeit" zur Pedanterie der alten „überwundenen" Schule rechnen möchte, wie wir seine schwulstigen Akkord-Brechungen oben. — Wie aber, wenn wir nun zur Hauptsache, zum Ausdruck der Worte selber kommen, und Stellen entdecken, wie folgende:



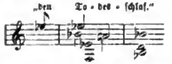

(„Hab ob mancher Zeichen Mutter schon gefragt, hat die gute Mutter Alles mir gesagt, hat mich unterwiesen, wie nach allem Schein")




Wenn so durch hellen Aufschrei der Componist das Flüstern der Tochter und Mutter (denn auch diese wird nicht geschrieen haben) ausdrückt, wie wird's uns gehen, wenn jene anfängt zu jubeln, oder gar der bittre Tod seine Sichel unbarmherzig in das Glück ihrer Ehe schlägt? Aber ohne Furcht. Wenn auch der letztere in noch so grübelnden Akkorden (Nr. 9) daherzuschleichen scheint, gerade die Hauptworte („Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan")
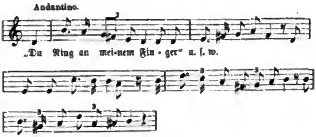



(„Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann")
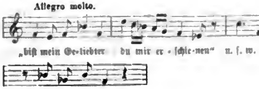



sind so entsetzlich zahm, daß wir erstaunen, wie so wirkungslos die Sichel bleibt.

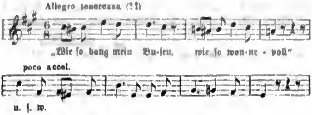
Und was den Jubel angeht und übrige Situationen, so lassen sich Armuth der Erfindung und Trivialitäten, wie wir ihnen auf allen Seiten fast begegnen, durch keinerlei Schwulst der Harmonie oder Modulation oder Figuration vertuschen oder auch nur verdecken. Melodien wie folgende (in Nr. 5):
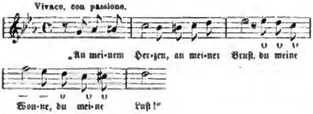



oder (in Nr. 6):




ferner (Nr. 7):




dem sich — nach Wiederholung der ersten 4 Takte — das obige „will ins Ohr dir flüstern" u. s. w. als Schlußcadenz anfügt; endlich die ganze Nr. 8 mit ihrem banalen Anfang:




dem inhaltsreichen Fortgang (S. 25):




und den vielen, von den Italienern schon zum Ueberdruß verbrauchten Zopfcadenzen — solche und ähnliche Melodien, sagen wir, können es trotz aller modulatorischen Schminke, aller harmonischen Schönpflästerchen, aller rhythmischen Crinolinchen dreist mit Allem aufnehmen, was schon in den Dutzend-Fabriken eines Abt und Gumbert und Krebs und Consorten ausgeheckt und geschmiedet worden. Und das zu den schönen, dem Anfang nach wenigstens untergelegten Textesworten! O wenn doch endlich dem „deutschen Liede" sein Recht würde! Dem deutschen Liede, angebaut von Tonsetzern wie C. M. v. Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Franz, und vertreten durch Liedersänger wie die Schröder-Devrient, Jenny Lind, Staudigl, Stockhausen. Wenn doch diesem Heiligthume nur sich nahte, wer wenigstens keuschen Sinnes, und deutschen Gemüths. Habt ihr denn nicht Spielraum genug in Operetten, Vaudevilles und Liederpossen, in welschen und französischen Romanzen einerseits, um Eure Tiraden und Floskeln und bloßen Redensarten nicht auch noch in das Lied hinüber zu spielen, in das „Lied" für das weder Welsche noch Franzosen noch Engländer ein eignes Wort in ihrer Sprache besitzen? Nicht Spielraum andrerseits genug, um Euer hohles Pathos, Euern abgezogenen Kothurn, Euer „viel Geschrei und wenig Wolle" anderswo als im „deutschen Liede" niederzulegen? Procul profani! sollten Alle rufen, die es ernst mit der Kunst meinen; und Viele würden's rufen, wenn nicht eine Menge derselben mehr Einsicht, als — Charakter besäßen.

Daß das letzte der obigen Lieder Chamisso's, soll es überhaupt componirt werden, kaum anders als matt ausfallen kann, liegt in der Dichtung. Eine Nutzanwendung im poetischen Gewande kann dem Begriff noch immer genug als Ersatz des fehlenden poetischen Gehalts geben. Musik kann sie nimmer erzeugen. Mit feinem Takte wich hier Schumann (nicht immer ist ihm's bei seinen Liedern gelungen) der Klippe aus, unterdrückte den Text und ließ das Ritornell in schmerzlicher Reminiscenz sich in den „Traum der eigenen Tage" versenken.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

### II. Streichinstrumente und besaitete Schlaginstrumente.

Der ausgestellten Streichinstrumente waren nicht allzuviele, doch gab es sehr gute darunter. Die gefeierste Notabilität im Geigenbau, Vuillaume aus Paris, muß wohl zuerst genannt sein, obgleich sie sich ausdrücklich von der Concurrenz ausgeschlossen, somit einer eigentlichen Prüfung durch die Jury entzogen hatte. Jean Baptiste Vuillaume hatte nur zwei Geigen eigener Faktur ausgestellt, zwei meisterhafte Straduari-Imitationen. In der Mitte zwischen beiden befand sich jene echte Geige von dem großen Cremoneser Geigenbauer Antonio Straduari, auf deren Besitz Vuillaume lange warten mußte, bis er sie endlich nach dem Tode des früheren Eigenthümers erwarb, zu welchem Behuf er weder Kosten, noch die Mühsal einer weiten, beschwerlichen Reise scheute. Es ist aber auch ein herrliches Exemplar und so wohlerhalten, daß man glauben könnte, es sei erst kürzlich aus den Händen des Meisters hervorgegangen, verriethen nicht einige leichte Ritze am Boden, daß es doch schon, wenn auch vielleicht vor langer Zeit, — denn der letzte Besitzer soll es wie eine Reliquie eingeschlossen gehalten haben — im Gebrauch gewesen. Selbst der Hals und die Schnecke befinden sich in vollkommen intaktem Zustande, nur der Saitenhalter und die Wirbel hat Vuillaume hinzugethan. Sie sind aus einem lichtbraunen Holze, mit leichten, geschmackvollen Schnitzereien versehen. Der Lack der Geige ist tiefroth und über den ganzen Kasten gleichmäßig dick aufgetragen. Zu dem aus zwei Stücken zusammengesetzten Boden, sowie zu den Zargen ist ein schöner ziemlich breit geflammter Ahorn verwendet. Der Zettel trägt die Jahreszahl 1716; die Geige fällt somit in die beste Zeit des Meisters, welcher in den Vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als achtzigjähriger Greis starb, der einzige, der den Namen Straduari's zur Berühmtheit brachte, während sich der Ruhm der Guarneri, Amati, Ruggeri durch Generationen fortpflanzte. Der Preis von 600 Livr. St. erscheint kaum zu hoch, wenn man die hohen Summen bedenkt, welche für andere Geigen von ungleich minderer Conservirung gezahlt wurden, und wenn man die ungeheure Seltenheit so wohlerhaltener Instrumente in Anschlag bringt.

Die Umgebung dieser authentischen Straduari bilden zwei Geigen, welche Vuillaume nach dem Modelle Straduari's angefertigt hat, und zwar ist die eine derselben eine getreue Copie der eben beschriebenen aus dem Jahre 1716, von der sie dem Ansehen nach kaum zu unterscheiden wäre, wenn nicht die Zeichnung des Holzes in den Fladern den Unterschied verriethe.

Die zweite Geige ist ganz nach der früheren Manier Vuillaume's imitirt, in welcher das Auskratzen des Lacks und die Schattirung der Farbe eine so große Rolle spielt. Würde Vuillaume nicht besser gethan haben, die an der ausgestellten echten Straduari so deutlich sichtbare Methode dieses unübertroffenen Meisters zu befolgen, d. h. seine Instrumente so anzufertigen, wie es Straduari that und nicht so wie das Alter, die Abnützung und schädlichen Zufälle Straduari's Instrumente heute, nach 150 Jahren erscheinen lassen? Der Geigenbau würde dann von mancher verderblichen Ausartung, wozu Vuillaume — wir wollen gerne glauben unbewußt — durch sein glänzendes Beispiel den Impuls gab, verschont geblieben und einige Täuschungen beim Ankauf von Violinen weniger vorgekommen sein *). Vuillaume scheint übrigens selbst schon zu besserer Einsicht gelangt, wenigstens tragen die ausgestellten Copien nicht mehr den Namen des Originals, wie bei früheren Imitationen, sondern

*) Vergleiche die trefflichen Bemerkungen Dr. Schebeck's in dessen offiziellem Bericht über die Pariser Weltausstellung vom J. 1855.

Vuillaume's eigene Firma. — Ob an diesen beiden Stücken das Holz künstlich präparirt und die Decken schwächer, als es sein soll, gearbeitet sind, — was Vuillaume sonst auch zu thun gewohnt war, um seinen Erzeugnissen den weichen, leicht ansprechenden Klang alter Instrumente zu verleihen — darüber konnten wir natürlich durch das bloße Ansehen keinen Aufschluß erhalten. Wir können nur bestätigen, daß die äußere Faktur abermals die große Geschicklichkeit dieses Meisters bezeugt. Der Preis jeder der beiden Geigen ist mit L. 16 notirt. Eine dritte Geige, die wir früher in Vuillaume's nettem Glaskasten sahen, eine Imitation nach Josef Guarneri del Gesu, mußte bald den Platz der Original-Straduari räumen, wir sind daher nicht in der Lage, sie beschreiben zu können. Mit großer Befriedigung können wir zwei deutsche Geigenbauer als diejenigen unter den concurrirenden Ausstellern bezeichnen, die in London die größte und allgemeinste Anerkennung ernteten. Es sind dies Lemböck in Wien und Grimm in Berlin. Das von Lemböck nach Guarneri gebaute Streichquartett (Preis 700 Gulden Silber) ist eine treffliche Arbeit und zeugt von namhaften Fortschritten, welche dieser Meister seit den Ausstellungen in München und Paris gemacht hat. Die äußere Faktur ist eine viel sorgfältigere, auch in der Wahl des Holzes mehr Geschmack an den Tag gelegt. Das Holz zu den Böden ist ein sehr schön gezeichneter Ahorn. An der Violine besteht der Boden nur aus einem Stück, jener des Cello ist aus zwei Stücken zusammengesetzt. Unter den Gliedern dieser Quartettfamilie möchten wir dem Cello den Vorzug geben, es hat ein sehr schönes Format und die Wölbung verliert sich allmälich bis unmittelbar an den Rand, während einigen Violinspielern an der Geige die Hohlkehlen etwas zu tief vorkamen. Der Lack ist rothgelb und glänzend, während er bei Vuillaume mehr ein mattes Ansehen hat. Von der Fülle und Weichheit des Tons dieser Instrumente hatte das Wiener Publikum die beste Gelegenheit sich zu überzeugen, indem die Hellmesberger'sche Quartettgesellschaft sich derselben bei einer ihrer erfolgreichsten Produktionen öffentlich bediente. Neben Lemböck ist Grimm aus Berlin zu stellen, dessen Geigen schön im Bau und Ton, dabei durchweg stark im Boden und von gesundem Holz sind, somit die besten Garantien auch für die Zukunft geben. Einen ehrenvollen Rang behaupteten auch Bittner und Patzelt aus Wien, von letzterem sahen wir namentlich eine ausgezeichnete Bratsche, welche die Grimm'sche noch übertreffen dürfte. Auch 2 Violinen (nach Formen des Straduari und Guarneri von Brandl in Pest fanden verdienten Beifall. Lemböck und Bittner in Wien erhielten die Medaille; Brandl und Patzelt die ehrenvolle Erwähnung. Aus dem Zollverein wurden für die Fabrikation von Streichinstrumenten mit der Medaille betheilt: Grimm in Berlin, Gebrüder Schuster in Markneukirchen, Haselwandter in Carlsruhe (zugleich für Zithern).

Padewet aus Carlsruhe sandte sehr preiswürdige Violinen, hingegen hatte Pausch in Berlin diesmal leider nichts ausgestellt. Mit Auszeichnung sind noch die Bogen-Instrumente zweier Brüsseler Meister zu nennen: N. F. Vuillaume's (Bruder des Parisers) und Darche, beide durch die Medaille ausgezeichnet. Letzterer hatte unter anderm ein Cello „Basse d'Amati" vom Jahre 1547 ausgestellt. Dieses kostbare, von Darche reparirte Instrument war im Besitz König Carl IX. von Frankreich, wie denn der reich gemalte und vergoldete Kasten sogleich auf einen erlauchten Spieler schließen läßt.

Im Fache des Geigenbaues wird kaum Jemand nach neuen Erfindungen fragen. Die Geige ist das einzige Instrument, an dem seit dritthalb Jahrhunderten nichts geändert oder hinzugethan wurde. Die modernen Instrumentenmacher sind einsichtsvoll genug, ihren Geigen nicht durch gewagte Neuerungen, sondern im Gegentheil durch Studien und Nachahmung der alten Meister den höchsten künstlerischen Werth zu verleihen. Veränderungen im Geigenbau werden daher, wo sie versucht werden, meist eine billigere fabriksmäßige Herstellung der Violinen beabsichtigen, was immerhin im Interesse größerer Orchester, Tanzmusiken und minder bemittelter Dilettanten alle Beachtung verdient. In diesem Sinne erregte eine von dem Amerikaner Henry Hulscamp ausgestellte Violine die Aufmerksamkeit des Musikers. Ihre Form ist eigenthümlich, ein guitarreähnlicher flacher Kasten. Hulscamp will durch eine Spannung in dem oberen und unteren Resonanzboden der Violine einen besonders kräftigen Ton erzielt haben. Die Spannung wird durch eine sehr einfache Einrichtung im innern Corpus der Geige bewirkt und mittelst eines Schlüssels im richtigen Verhältniß zu den Saiten regulirt. Deckel und Boden sind ganz gerade und flach, können daher leichter und billiger als die gewöhnlichen Geigenformen in großer Masse fabriksmäßig hergestellt werden. Anstatt der S S Löcher ist nur eine runde Oeffnung in der Mitte der Violine, unter der Stelle, wo der Bogen die Saiten in Bewegung setzt. Der Steg steht mit einem Fuße auf dem oberen Deckel, mit dem andern auf einem Pfosten, der am unteren Deckel befestigt ist. Der Ton dieser Geige ist gut in den 2 obern Saiten, minder in der dritten, die Tiefe hat einen hohlen, schnarrenden von der Klangfarbe der oberen Saiten verschiedenen Charakter. Bei Beseitigung dieses Uebelstandes dürfte die Hulscamp'sche Violine für den musikalischen Markt- und Hausgebrauch eine Zukunft haben.

Aus Deutschland und Frankreich sah man übrigens Geigen zu Spottpreisen. Mirecourt in den Vogesen (bekanntlich das französische Mittewalde) waren durch Streichinstrumente von Derazey, Rémy, Poirot und Grandjon vertreten. Insbesondere waren es die Geigen des Letztgenannten, die sich als solide Marktwaare empfahlen.

Als Curiosität ist eine Geige von Frélon („d'après Bernard") zu erwähnen, welche zu instructiven Zwecken folgendermaßen eingerichtet ist. Ueber dem Steg ist ein sogenannter „Guide Archet" aus Messing angebracht, nämlich zwei kleine Pfosten, zwischen welchen der Bogen zu führen ist, so daß der Schüler für den Aufsatz seines Bogens die richtige Stelle nicht verfehlen kann. Desgleichen ist durch metallene Knöpfchen die Stelle angezeigt, wohin der Daumen und der Zeigefinger der linken Hand zu legen sind, sowie 4 bewegliche Metall-Leisten dem Schüler die Eintheilung des Griffbretts und die verschiedenen Lagen erklären, endlich den Fingersatz erleichtern sollen. Es versteht sich, daß eine solche Violine nur als Hilfsmittel für das allererste Stadium des Unterrichts, also nur für sehr kurze Zeit zuläßig erscheint, weil die Gewöhnung daran dem Schüler alsbald alle Freiheit und Sicherheit rauben müßte.

Im Allgemeinen konnte man an der großen Mehrzahl der ausgestellten Violinen die erfreuliche Wahrnehmung machen, daß die Geigenbauer das richtige Princip, den alten Italienern nachzufolgen, allmälig in einem vernünftigeren Sinne auffassen. Wir haben früher schon auf die bedenkliche Sucht mancher Geigenbauer hingewiesen, durch künstliche Austrocknung des Holzes, Abschaben des Lacks u. dgl. Kunstgriffe ihren neuen Geigen den „edlen Rost" hundertjährigen Gebrauchs anzutäuschen. Wer seine Geigen — und sei es noch so geschickt — gleich als Greise in die Welt setzt, der schneidet ihnen einfach die Lebensdauer ab. Wie gesagt sind die besten Streich-Instrumente der diesjährigen Ausstellung frei von diesem Humbug und lassen an Schönheit des Baues und des Tons einen Fortschritt seit den letzten Weltausstellungen nicht verkennen.

Die Medaille erhielten folgende Verfertiger von Streich-Instrumenten: Aus Belgien: Darche und N. F. Vuillaume. Aus Frankreich: Derazey, Grandjon, Jacquot, Mirmont, Husson. Aus dem deutschen Zollverein: Grimm aus Berlin, Gebrüder Schuster aus Markneukirchen, (für Blase- und Streich-Instrumente). Aus Oesterreich: Lemböck Wien, D. Bittner Wien (Patzelt in Wien die ehrenvolle Erwähnung). Bemerkenswerth ist, daß kein einziger englischer Instrumentenmacher eine Medaille für Streich-Instrumente erhalten hat!

## Anhang.

Von besaiteten Schlaginstrumenten war wenig zur Ausstellung gesendet. Harfen fehlten ganz, Guittarren sahen wir höchstens zwei oder drei. Hingegen war die (den Engländern äußerst fremdartige) Spezialität der Zithern vortrefflich durch Patzelt und Kindl in Wien, dann lobenswerth durch Haselwandter in München und Strazinger in Linz repräsentirt. Lauten- und zitherartige Instrumente aus dem Orient hatte Toplee aus Constantinopel ausgestellt. Diese zum Theil schön ausgestatteten Curiosa, welche allerdings zunächst ein ethnographisches Interesse bieten und die nur industriell von etwas größerer Erheblichkeit sind, als musikalisch, blieben leider unter Glas und Rahmen und einer näheren Besichtigung nicht zugänglich. — Von den hiergenannten Ausstellern erhielt Kindl in Wien die Medaille, Patzelt in Wien und Toplee die lobende Erwähnung.

(Schluß folgt.)

---

# Die neue Pariser Stimmung.

-e- Lassen Sie mich Ihnen die erfreuliche Mittheilung machen, daß das großherzogl. Hoftheater in Carlsruhe auf Befehl des Großherzogs, der vom k. k. österreichischen Ministerium des Auswärtigen in Wien gegebenen Anregung folgend, die in Frankreich 1858 festgesetzte und seit 1859 an allen Theatern, Conservatorien der Musik und sonstigen musikalischen Anstalten des Reiches durch gestempelte Stimmgabeln gleichmäßig eingeführte niedere Stimmung, deren Einführung in Cöln bereits definitiv und in Dresden versuchsweise besteht, in Wien und Berlin aber sowie in Petersburg nahe bevorsteht, angenommen hat und wahrscheinlich schon vom 1. Jannar k. J. an praktisch einführen wird. Da auch das Hoftheater zu Mannheim das Gleiche beabsichtigt, so ist damit die neue Stimmung für das Großherzogthum Baden so ziemlich zur Richtschnur erhoben, insofern die großherzoglichen Militärmusiken, wenn man ihnen eine gehörige Zeit zur Aenderung und neuen Anschaffung von Instrumenten gönnt, sowie die im Lande verbreiteten verschiedenen Musik-Institute und Vereine sammt Orgeln und Instrumentenmachern der fraglichen Einrichtung auf die Dauer sich nicht werden entziehen können. Die Maßregel wird von weitgreifenden Folgen begleitet sein, ist übrigens für Theater und sonstige Musiken mit bedeutenden Kosten verknüpft, ein Umstand, der diese rein musikalische Frage bisher mehr zu einer Geldfrage gemacht und ihre Erledigung auch allein verzögert hat. Für das hiesige Hoftheater z. B. dürfte die Herabsetzung der Stimmung wegen Aenderungen und Neuanschaffungen, namentlich der Rohrinstrumente, kaum unter 1500 fl. zu bewerkstelligen sein.

Da ich vor einiger Zeit schon mich mit diesem wichtigen Gegenstand beschäftigt, so wird wohl eine Zusammenstellung meiner Notizen und Berechnungen als Ueberblick über den historischen Verlauf und den gegenwärtigen Stand der Stimmungsangelegenheit auch für den Leser Ihrer Zeitung von Interesse sein. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei zunächst bemerkt, daß die Angaben der folgenden Schwingungszahlen des eingestrichenen a (später mit as bezeichnet) stets ganze, d. h. doppelte Schwingungen per Secunde voraussetzen, also für alle diejenigen, welche gleich vielen Physikern nach einfachen zu zählen pflegen, mit 2 multiplicirt werden müssen.

Bald nach Gluck, im Jahre 1788, betrug die Zahl der Schwingungen für das erwähnte a zu Paris in der königlichen Kapelle 409; in der großen Oper 1821 schon 431, 1833 — 434, und 1855 bis 1858 — 448 oder 449; in der italienischen Oper 1821 — 424, 1833 — 439 bis 441; in der komischen Oper 1821 — 428, im Conservatorium 1833 — 435. In Deutschland, und zwar in Wien 1833 an verschiedenen Theatern 434 — 445, in Dresden 1852 — 439, in Berlin 1821 — 437, 1833 — 442. In Petersburg 1771 — 417, 1796 — 437, welche im Laufe dieses Jahrhunderts bis zu 453 und 460 hinausgegangen sein sollen. Da jedoch nach den neuesten Messungen die Stimmung am Kärnthnerthor-Theater mit 466, d. h. 232 × 2 bezeichnet, und dieses an und für sich schon sehr hohe Maß von jener zu Petersburg als der anerkannt höchsten Stimmung in Europa noch übertroffen wird, so muß letztere die vorhin angegebene Zahl von 460 gegenwärtig um ein Beträchtliches übersteigen.

Nimmt man nach Scheibler's, von der Naturforscherversammlung zu Stuttgart im Jahre 1834 unterstützten Vorschlag das a zu 440 Schwingungen an, so geben 466 Schwingungen schon ais oder b, so daß hiernach dieselbe Composition in Wien jetzt noch in B-dur, in Petersburg sogar merklich höher gespielt wird, welche anderwärts A-dur ist, in Paris 1821 aber beinahe As-dur und zu den Zeiten Gluck's wenn wir die in obiger Tabelle mitgetheilte niederste Stimmung von 1788 in Paris, unter Anwendung der seit 1788 bis 1821 und heute sich ergebenden Progressionsverhältnisse der Steigerung und das Jahr 1762 als Ausgangspunkt annehmend, mit den Jahren um 17 Schwingungen, d. h. bis auf 392 zurückgehen lassen, geradezu G-dur war.

Es läßt sich daher unbedenklich behaupten, daß die musikalische Stimmung von 1762—1862, also in 100 Jahren nach und nach um 1½ Töne hinaufgeschraubt worden ist, was die bei der Wiederaufführung Gluck'scher Opern in der Gegenwart — auch Bach's und Händel's Werke nicht zu vergessen — zu Tage getretenen großen Schwierigkeiten für die Singstimmen, insbesondere Baß und Tenor, auf eine natürliche Art, und eindringlicher, als obige trockene Zahlen anzugeben es vermögen, durch die That beweisen. Das Mittel des Abstandes der Schwingungszahlen von einem halben Ton zum andern in der eingestrichenen Oktave beträgt überhaupt 21⅙, indem die größte Progression 30 Schwingungen, die kleinste 16 umfaßt. Die von Paris festgesetzte Schwingungszahl für das neue a (diapason normal) ist nun 435, wobei offenbar das 1833 noch für das dortige Conservatorium giltige Stimmungsverhältniß (s. oben) den Ausschlag gab, demnach nur um 5 Schwingungen geringer, als sie s. Z. der um die musikalische Akustik so verdiente und durch mehrere interessante Schriften über Stimmung und Berechnung der Schallwellen rühmlichst bekannte Scheibler, ein einfacher Fabrikant in Crefeld, vorgeschlagen hat. Für Paris und Berlin ergibt sich daher die Nothwendigkeit, um mehr als einen Viertelston (449 weniger 14) herunterzusteigen, während Petersburg und Wien mehr als einen halben Ton (466 und darüber minus 31) nachlassen müssen.

Indem man in Paris durch die von der Regierung eingesetzte Commission (Fould, Rossini, Auber, Meyerbeer, Berlioz, Halévy u. A.) 435 als ein „juste milieu“ wählte, hatte man die große Mühe, aus 25 verschiedenen Hauptstimmungen — denn die Zahl der einzelnen Stimmungen ist ja Legion und nicht wohl zu zählen, — wie sie sich in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, England und selbst in Nordamerika als für einen größeren Kreis geltende vorfanden, eine passende heraus zu suchen, und ging bei der Verfolgung der wichtigen und umständlichen Aufgabe von dem gewiß richtigen Grundsatze aus, daß die höchsten Stimmungen etwas herunter, die niedersten etwas hinaufzugehen hätten. Wo gab es denn aber irgendwo noch eine officielle musikalische Stimmung, die in ihrer Bescheidenheit niederer als 435 war? Scherzweise sei auch auf das „anerkennenswerthe“ Opfer hingewiesen, das der berühmte Finanzmann Fould als Präsident der erwähnten Commission seinen Principien dadurch auferlegte, daß er, der standhafte Beförderer und Freund der „Hausse“ an der Börse, im Interesse des „musikalischen Metalls“ auch einmal die „Baisse“ befürwortete.

Wie erklärt sich nun aber dieses fortwährende räthselhafte Hinaustreiben der Stimmung, während sich doch denken läßt, daß die Sänger von ihrem Standpunkt aus mit aller Kraft ihres Einflusses sich beharrlich dieser steigenden Erschwerung ihrer

gesanglichen Leistungen widersetzt haben werden? Sicherlich durch die Freude der Instrumentalisten an einem hellen, frischen Ton im Allgemeinen und die übrigens unbewußte Schuld der Instrumentenmacher, welche sich selbst überlassen, ganz nach oberflächlichem Gutdünken das a festsetzten; ebenso sehr jedoch speciell durch das den heutigen Musikern anklebende krankhafte Wohlgefallen an grelleren Tonfarben, welches die in den neuen Opernwerken systematisch und bis zum Ekelhaften befriedigte Sucht nach grellen Effekten als unausbleibliche fatale Frucht ihrer eifrigen Bemühungen in den verdorbenen Ohren zurückließ. Vergessen wir dabei nicht, daß es Jahrhunderte lang ebenso wohl an guten Instrumenten zur Berechnung der Schallwellen und Tonschwingungen, dem einzigen Mittel zur Durchführung und Behauptung einer allgemein herrschenden Norm, als an der Gelegenheit fehlte, sich durch gemeinsame Besprechungen zu verständigen, wie es heutzutage so leicht möglich ist, und daß die jetzige Sicherheit in dem Gebiete der Akustik und der positiven Resultate tiefer Wissenschaft ausschließlich eine Errungenschaft der Neuzeit bilden.

Wollte man jedoch den eben beklagten unbezwinglichen Drang nach Erhöhung der musikalischen Stimmung, in welcher sich, nebenbei gesagt, nur das allgemeine, so echt menschliche Streben sich zu höherer Stellung empor zu schwingen, abspiegelt, als ein Gebrechen unserer Zeit hinstellen, so würde man sich irren. Denn wie man zu allen Zeiten es vorgezogen hat, das Vergangene zu prüfen und über die Neuerungen seiner eigenen Gegenwart wenn nicht den Stab zu brechen, so doch wenigstens streng zu Gericht zu sitzen, so ist auch in Angelegenheiten der musikalischen Stimmung das Gerede über deren Ungleichheit und „nicht mehr auszuhaltendes“ Hinaufschrauben nur eine verstärkte Wiederholung alter Vorwürfe und auf dasselbe das treffende Wort des Dichters:

> Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage
> Des Lebens labyrinthisch *irren* Lauf,

vollkommen verwendbar.

Klagt ja schon Prätorius in seinem so selten gewordenen berühmten Werke „Syntagma musici“ zu Anfang des 17. Jahrhunderts über die damals bereits überhand nehmenden ungleichen Stimmungen und das „fortwährende“ Hinaufgehen des Kammertons, dergestalt, daß dieser zu jener Zeit den Chorton um einen Ton in der Höhe überflügelt hatte, während früher der letztere um soviel höher war als der erstere. Da die erwähnten Bemerkungen eines theoretisch und praktisch so hoch stehenden Meisters der edlen Musika ihres interessanten Inhalts wegen angeführt zu werden verdienen, durch eine Uebersetzung in das heutige geschleckte Deutsch indessen wesentlich an Eindruck verlieren würden, so lassen wir, indem wir die bezeichnendsten Stellen mit gesperrter Schrift hervorheben, ihn lieber selbst sprechen in seiner naiven und derben Ausdrucksweise, wie sie Seite 14 und folgende des 2. Theils obigen Werkes des Näheren zu ersehen ist.

(Schluß folgt.)

## Correspondenzen.

### Aus Coburg

Auch diesmal kann ich Ihnen von hier eigentlich nur melden, daß Nichts zu melden ist. Gleichwohl ist es mir gar so unverständlich, daß die zum Theil rüstigen Kräfte, über welche in unserer Residenz zu verfügen wäre, immer und immer entweder brach liegen oder unwürdige Verwendung finden sollen. Es scheint mir unerläßlich, gerade von diesem Coburg aus, das in der Welt so viel von sich reden macht und in unterschiedlicher Beziehung auf den Höhen der Zeit und der Zeitbildung stehen will, Ihnen fortan wenigstens den Bericht zu geben, wenn man von der erträumten Höhe einmal einen gelegentlichen Fall gethan. Neulich hat der Coburgische Landesverein der Gustav-Adolphstiftung in der Residenz seinen Jahrestag gehalten. Man glaubte das mit einem kirchlichen Gottesdienst eröffnete Fest auch durch kirchliche Musik verherrlichen zu müssen und führte eine Cantate des Concertmeisters Späth nicht übel auf. Man konnte bei der Anhörung dieses Musikstücks freilich seine „sonderbaren“ Gedanken nicht unterdrücken. Wenn ich meinerseits den köstlichen, aus den Tiefen heiliger Empfindung geflossenen, ich darf sagen tief beschaulichen 23. Psalm mir zum Vorwurf einer musikalischen Darstellung gewählt hätte, so würde ich bei Leibe nicht Trompeten, Pauken und andere Lärmmittel, schwerlich volle Orchesterbegleitung, wahrscheinlich höchstens Saiteninstrumente oder Orgelspiel als Begleitung gewählt und mich am Ende wohl auf bloßen Chorgesang beschränkt haben. Ich möchte in der Sache mit dem thätigen Componisten freilich um so weniger rechten, als derselbe eben der Mann ist, von dem für Coburg in kirchenmusikalischer Beziehung noch Etwas zu erwarten wäre, und dem man ganz bereitwillig folgen würde, wollte er sich nur *das Herz fassen*, etwas Größeres und Tüchtiges anzugreifen. Gleichwohl aber muß es als überaus verfehlt bezeichnet werden, wenn bei solch öffentlicher Gelegenheit die Ohren von Leuten, welche kirchlich erbaut sein wollen, mit — Opernmusik vom reinsten Wasser, welche als Illustration kirchlicher Texte verwendet worden ist, unterhalten werden. Die Späth'sche Cantate mag vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet eine ganz artige, verdienstliche Arbeit und sogar von Interesse sein, als Kirchenmusik ist sie gelind gesagt eine Inconvenienz. Ich bemerke Ihnen, daß die Aufführung an derselben Stätte (zu St. Moriz) statthatte, an welcher wenige Wochen vorher der — Salzunger Kirchenchor so vernehmlich gepredigt hatte, was Gesang, was kirchlicher Kunstgesang sei, und wie unendlich hoch derselbe in seiner großartigen Einfalt über unsere moderne, weltförmige, bewegungsvolle, klangreiche, sogenannte Kirchenmusik hinaussteht. Hält es denn gar so schwer, Goldkörner und Sand von einander zu unterscheiden? Ja. Eins scheint überaus schwer zu halten. Den Herren Chorregenten in Reußen und Preußen kommt die Erkenntniß gar so sauer an, daß die Mühe, welche sie auf die Einübung von Musikstücken verwenden, so viel reichere Zinsen trägt, wenn sie sich dem altbewährten Klassischen zuwendet, als wenn sie als Mittel dienen muß, für eigenes Fabrikat Absatzquellen zu eröffnen. Erlauben Sie, daß ich Ihnen bei dieser Gelegenheit sogleich auch

„aus *Nürnberg*“

einen musikalischen Bericht sende. Sie werden die Lückenhaftigkeit desselben gern entschuldigen, da ich von dort soeben nur als Gast zurückgekehrt bin, ihn aber vielleicht um so willkommener heißen, als, wenn ich nicht ganz irre, aus der altehrwürdigen Reichsstadt Ihnen etwas Musikalisches noch gar nicht gemeldet worden ist. Ich war dort während der Festtage vom 26. bis 28. August, welche für ihr protestantisches Oesterreich von so besonderer Bedeutung geworden sind. Es hatte vorher verlautet, der Salzunger Kirchenchor werde in den Festgottesdiensten singen. Aber sei es, daß das nur Vermuthung gewesen war, oder daß der Plan sich mit der zeitraubenden Festarbeit nicht vereinigen lassen wollte, oder daß der Kostenpunkt Schwierigkeiten machte, kurz, dieser Schmuck fehlte dem Fest. Doch die gastliche Stadt sorgte selbst nach besten Kräften für Ersatz. Den Schluß des Gottesdienstes vor der „beschließenden,“ für Ihre evangelischen Salzburger so erfreulichen Versammlung bildete ein in richtigstem Kirchenstyl trefflich gesetzter, sehr wacker ausgeführter Chorgesang mit — hier sehr entsprechender — Begleitung von Blechinstrumenten. Es war das alte herrliche Lied: Verzage nicht, du Häuflein klein, nach dem alten Choral: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn. Den Schluß aber der ganzen Festfeier bildete am Abend des 28. ein geistliches Concert in dem mächtigen, unendlich einfach construirten, in akustischer Hinsicht wohl unübertrefflichen herrlichen alten Rathhaussaal. Die Wahl der Musikstücke war durchaus zweckmäßig: Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium „Paulus,“ leider nur im ersten Theil (das ganze wäre freilich nach der anstrengenden Festarbeit zu viel gewesen), darnach Beethoven's C-moll-Symphonie, endlich das große Halleluja von Händel. Die Ausführung ließ wohl zu wünschen übrig. Die Contrabässe namentlich waren zu schwach, oft auch unsicher, die Stimmen im Ganzen viel zu laut, das forte häufig ein fast überwältigendes fortissimo. Indeß fiel die Frische und Reinheit des Gesangs, sowohl des Chor- als des Sologesangs angenehm auf, und das Ganze sah nach fleißiger, reinlicher

Arbeit aus. — Vielleicht gibt dieser kurze Reisebericht einem einheimischen Nürnberger Veranlassung, über die musikalischen Verhältnisse der lieben alten Reichsstadt eingehender an Sie zu berichten. Was ich gehört, läßt mich hoffen, daß Nürnberg zu seiner Zeit mit anderen Städten Deutschlands auch in musikalischer Beziehung wetteifern und den Beweis für die in der D. M.-Z. einmal aufgestellte Behauptung geben wird, es sei ein beneidenswerther Vortheil für eine Stadt, wenn sie nicht durch sogenannte „Kunstinstitute," dergleichen fürstliche Capellen und Opernhäuser zu sein pflegen *), in ihrer musikalischen Entwickelung — gehindert würden. Frisch vorwärts, du liebes altes, kunstreiches und kunstsinniges Nürnberg!

## Zeitungsschau.

Die „Süddeutsche Zeitung" vom 4. September schreibt aus Frankfurt a. M.: Unsere hiesigen 31 Musik- und Gesangvereine rüsten sich bereits, durch verschiedene Concerte uns die langen Winterabende zu verkürzen. Es dürfte daher nicht uninteressant sein, sowohl die Namen der Vereine als die Zahl ihrer Mitglieder zu erfahren: Anakreon hat 12, Arion 90, Concordia 22, Großmann'scher Verein 36, Gemüthlichkeit 15, Hermannsverein 60, Kunkel's Verein 36, Liedertafel 85, Liederverein 65, Liederzweig 48, Neeb's Quartett 25, Sängerbund 24, Sängerkranz 24, Teutonia 45, Wolff'scher Verein 20, (vorstehende 15 Vereine bilden die hiesigen verbündeten Männergesangsvereine); Liederkranz 210, Gesangverein der Turngemeinde 50, Gesangverein des Arbeiterbildungsvereins 56, Philadelphia 56, Cäcilienverein 234, Rühl'scher Verein 180, Operngesangverein 40, Seibt'scher Verein 52, Philharmonischer Verein 60 Mitglieder. Hiezu kommen noch drei Vereine, welche ausschließlich sich mit Kirchenmusik beschäftigen, nämlich der katholische Kirchenmusikverein mit 60, der Synagogengesangverein mit 80, und der Verein zur Pflege religiösen Gesanges mit 32 Mitgliedern. Im Ganzen befinden sich 1737 Personen in genannten 31 Vereinen, d. h. von 44 hiesigen Einwohnern ist je Einer in einem Gesang- oder Musikverein.

Diese mit den modernen Einigungsbestrebungen nicht im Einklang stehende Separation des sangeslustigen Dilettantismus Frankfurts, der Stadt nämlich, in welcher das Hauptorgan des deutschen National-Vereins („Süddeutsche Zeitung") erscheint, in welcher ferner seit Jahren schon in Sachen der politischen Einigung so viel „gemacht" worden und noch fortan gemacht wird, wirft auch auf die socialen Zustände dieser freien Stadt kein sonderlich vortheilhaftes Licht; denn die Verbündung der 15 Männergesangvereine, vielleicht zu einer gemeinschaftlichen Produktion im Jahre, will doch so viel als nichts bedeuten. Auch wird man zugestehen müssen, daß Zersplitterung der musikalischen Kräfte in so viele kleine Kreise nicht eben Zeugniß abgibt, daß es sich um Förderung reeller Kunstinteressen handeln soll; nicht minder scheint daraus hervorzugehen, daß man sich einem größeren Ganzen nicht unterordnen wolle, vielmehr befangen in einem gewissen Subjektivitäts- und Autoritäts-Dünkel nur Privatzwecke zu verfolgen bestrebt sei. Indeß resultirt doch andrerseits aus diesem Absonderungssystem etwas der Tonkunst unbezweifelt Vortheil Bringendes, und zwar zunächst für Frankfurt, dann aber auch für unser musikalisches Deutschland. In ersterer Beziehung erfreut sich diese tonreiche Stadt einer so großen Anzahl von geschickten und mit musikalischer Intelligenz auftretenden Musikdirektoren, (darunter auch eine Musikdirektorin, Fräulein Z. die in öffentlichen Concerten ihren gemischten Gesangverein sammt Orchester mit dem Taktirstock dirigirt) wie deren die Kaiserstadt an der Donau schwerlich aufzuweisen haben dürfte. In der anderen Beziehung ist diese alte Handelsstadt nunmehr auch eine Pflanzschule für Musikdirektoren geworden, und wird man sich nur dahin zu wenden haben, wenn irgendwo ein dirigirendes Individuum benöthigt werden sollte.

Randglosse eines Frankfurters.

*) Mit Ausnahme natürlich! D. Red.

## Nachrichten.

Die sechste Sendung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig enthält: Die 4. Symphonie op. 60 in B-dur in Partitur (2 Rth. 3 Sgr.) Die Musik zu Göthe's Trauerspiel Egmont op. 84 in Partitur (2 Rth. 8 Sgr.). Das 3. Concert für Pianoforte und Orchester op. 37 in C-moll in Partitur (1 Rth. 24 Sgr.). Zwei Trios für Pianoforte, Violino und Violoncelle op. 70 Nr. 1 2 in D und Es Partitur und Stimmen (2 Rth. 9 Sgr.) Drei Sonaten für Pianoforte und Violine op. 12 in D A Es, Partitur und Stimmen (2 Rth. 3 Sgr.) Sonate pathétique op. 13 in C-moll. Zwei Sonaten op. 14 Nr. 1 2, G E für Pianoforte (1 Rth. 3 Sgr.).

Pergolese's Oper „La servante Maitresse" ist in Paris mit Erfolg gegeben worden.

Von Palestrina's Motetten (red. von Th. van Witt, herausgegeben von Br. und Härtel) ist der 2. Band erschienen.

Bei Bote und Bock ist von dem in Berlin vielberühmten Componisten Fr. Kiel ein Claviertrio erschienen. Ein anderes neues Trio von W. H. Veit ist bei Siegel in Leipzig herausgekommen.

Arrey von Dommer hat bei T. O. Weigel in Leipzig erscheinen lassen: „Elemente der Musik, mit 152 musikalischen Beispielen."

Auch in Leipzig hat man die ästhetische Ungeheuerlichkeit begangen (merkwürdig genug ist ein „Dramaturg" der Urheber derselben), Mendelssohn's „Walpurgisnacht" als Theaterstück in Scene zu setzen.

Eine neue „Geschichte der Musik" soll in Aussicht stehen und zwar von August Reißmann, dem Verfasser der Schriften „Von Bach bis Wagner" und „das deutsche Lied."

Zur musikalischen Verherrlichung des Geburtsfestes des Kaisers von Oesterreich hat Capellmeister F. Lux als Dirigent des „Cäcilienvereines" in Mainz, eine „große Instrumentalmesse" seiner Composition zur Aufführung gebracht. (Daselbst wie auch in Cöln soll die Instrumentalmusik in der Regel schon aus den Kirchen verbannt sein).

H. Berlioz hat in Baden-Baden seine neue Oper „Beatrix und Benedikt" (nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts") aufgeführt.

### Wien.

Das in unserem letzten Blatte mitgetheilte Gerücht, man gehe höheren Orts damit um, eine Operngesangschule zu subventioniren auf Unkosten des hiesigen Conservatoriums, wird nicht verfehlt haben in den hiesigen wie auch in weiteren Musik-Kreisen eine ziemlich deprimirende Wirkung hervorzubringen. Man fragt sich unwillkührlich ob denn das hohe Finanzministerium, welches darüber entscheidet, irgend künstlerisch gesinnte Persönlichkeiten hierbei zu Rathe zieht, und wenn, wen. Soviel wir gegen die Organisation des bisherigen Conservatoriums einzuwenden haben, der Uebergang desselben in die Hände reiner „Theaterleute" und unter die Leitung etwa des Herrn Salvi würden wir für das größte Unglück halten, das dieser Anstalt passiren könnte. Ueberhaupt erscheinen uns die inneren Musikzustände unserer guten Stadt ungeachtet alles neu gewonnenen äußeren Glanzes, bedenklich und trostlos genug.

Die „Haydn-Gesellschaft" (früher Witwen- und Waisen-Societät) soll beabsichtigen, im nächsten Winter unter der Leitung des Herr Esser Haydn's Tobias aufzuführen. Man will auch die Aufführungen aus dem Burgtheater in das Hofoperntheater verpflanzen, womit jedoch wenig für die akustische Wirkung gewonnen sein dürfte. (Man erinnere sich der Aufführung von Händel's Israel daselbst!)

## Briefkasten der Redaktion.

H. H. in L. Es ist uns unmöglich eine Richtung noch ferner zu vertreten, die schon so viel Verwirrung und Unheil angerichtet hat. Warten wir mit solchen „Anregungen" bis die eigentliche musikalische Frage vollkommener gelöst ist.

Druck von Friedrich & Moritz Förster — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.

Nr. 39. Wien, 29. September 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Montag erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## An unsere geehrten Abonnenten.

Vom Oktober an erscheint die Deutsche Musikzeitung wieder, wie früher, am Sonnabend. Die nächste Nummer wird daher am 4. Oktober ausgegeben.

Die Redaktion.
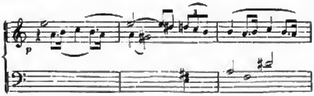
## Beethoven's letzte Quartette.
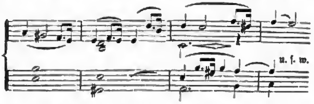
(Fortsetzung.)

**Quartett in A-moll, op. 132** *).
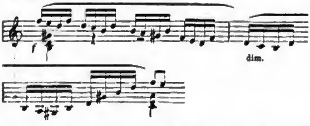
Mit mehr Recht wie dem vorigen kann man diesem Quartett nachsagen, daß es zwar herrliche großartige Gedanken enthalte, aber als Ganzes schwerer verständlich, weniger durchsichtig in der Form sei. Wir bekennen, daß wir selbst, zur Zeit da wir es kennen lernten und wo wir mit Beethoven sonst doch schon ziemlich vertraut zu sein wähnten, es nicht sofort uns aneignen konnten. Jetzt begreifen wir kaum, was hieran hinderlich war, mit Ausnahme der beiden Mittelsätze, auf die wir an ihrem Ort genauer eingehen werden.

Im ersten Satz spricht sich Beethoven's Bestreben Alles zu umhüllen, einzuleiten, Gegensätze gleich im Beginn aufzustellen, noch entschiedener aus, als in früheren Quartetten. Denn nicht allein, daß er dem Allegrothema ein langsames Motiv gegenüberstellt oder vorausgehen läßt, auch im Allegro selbst wird das klagende Hauptmotiv erst durch zwei Takte einer lebhaften ja wilden Sechszehntelfigur eingeleitet. Dem Hörer ist somit zugemuthet binnen wenigen Takten drei Hauptcharaktere aufzufassen und zu unterscheiden. Man war gewohnt einen solchen erst vielfach ausgesprochen zu hören. Kein Wunder wenn man den Faden nicht sogleich findet, der durch den Satz sicher leitet. Wir sagen aber: Nach der Natur des Themas mußte Beethoven schon aus technischen Gründen so verfahren. Man spiele es sich einmal ohne aller Vorbereitung vor:



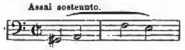




So konnte Beethoven offenbar nicht beginnen. Nun stelle man aber die beiden Anfangstakte vor:




Gewinnt das Thema nicht ungemein an musikalischer Eindringlichkeit und Bedeutung durch diesen Vordersatz? Allein auch dieser Sechszehntelgang auf einem verminderten Septimenakkord konnte nicht als Anfang des Quartett's passen, dessen Hauptcharakter dem Thema zufolge kein leidenschaftlich aufbrausender sondern ein demüthig klagender werden sollte (vielleicht wollte Beethoven wirklich die Leiden einer Krankheit oder das mit ihr verbundene geistige Leiden ausdrücken; das spätere „Gebet eines Genesenden" würde sich dann von selbst erklären). Beethoven stellte also noch ein langsames Motiv von 2 Takten
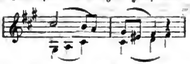



voraus und bildete durch imitatorische Beantwortung desselben und Umkehrung in die Gegenbewegung eine Einleitung von 8 Takten. Er konnte sich aber nicht genügen lassen, diese Gegensätze einmal ausgesprochen zu haben, sie mußten sich wiederholt gegenüber treten um als Ausdruck einer festen inneren Idee zu erscheinen. Daher nach 12 Takten Allegro nochmals 1 Takt Adagio, 1 Takt der Sechszehntelfigur und wieder das Hauptthema, auch dieses mehr zusammengedrängt. Von da ab geht die Sache nun ganz fließend weiter und es enthüllt sich ein immer reicheres Bild. Tiefsinnig und großartig ist, was auf dem Des, C des Cello aus dem Thema entwächst, und ebenso mild und hoffnungsreich, was 4 Takte später abermals aus dem Thema hervorgeht. Späterhin erscheint als Seitensatz in F-dur ein Gesang von so himmlischer Schönheit und so wirksamer Modulation (siehe 4. u. 5. Takt), daß wir nichts ebenso Kostbares daneben zu stellen wüßten. — Der erste Theil wiederholt nicht,

*) Wir bemerken im Nachtrag zu einer Anmerkung in Nr. 36 d. Bl. für Solche, welchen Billigkeit besonders wichtig, daß Beethoven's sämmtliche Quartette auch bei Holle in Wolfenbüttel erschienen sind. In dieser Ausgabe kostet z. B. das obige A-moll-Quartett 7½ Sgr. Freilich ist Druck und Papier, obwohl anständig, doch „preiswürdig."
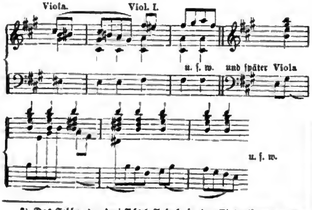
auch findet ein Trugschluß statt, da statt dem tonischen Dreiklang F-dur der Septimen-Akkord (F-dur mit es) nach einer Pause eintritt und das Folgende mit dem Vorhergehenden verknüpft. Sofort vereinigt sich das langsame Einleitungsmotiv mit dem Hauptthema zu einer blos angedeuteten Durchführung; eine eigentliche, breit angelegte und ausgeführte, ist nicht vorhanden; der Meister begnügte sich die beiden Motive nach einer recitativartigen Stelle noch einmal einander schroff gegenüberzustellen. Das Weitere ist im Wesentlichen die Transposition des ersten Theils (! op. 132), der Seitensatz ertönt in C-dur, später nochmals in A-dur *); dann verändert sich wieder Dur in Moll und das Hauptthema erscheint nochmals, in Gesellschaft einer schwirrenden Sechszehntelfigur, die von da ab mit geringer Unterbrechung bis zu Ende fortgesetzt wird und diesem Coda einen fieberhaften unheimlichen Charakter gibt. Der Satz schließt übrigens in kräftigen Rhythmen und mit einer Andeutung des Hauptthemas.

Betrachtet man die anfängliche Aufstellung von drei scharf geschiedenen Charakteren und vergleicht damit die Ausführung, so fällt auf, daß das Hauptthema zu größter Eindringlichkeit gelangt; die aphoristische Beschaffenheit desselben konnte übrigens keine andere Art der Ausführung zulassen, als die hier vorhandene.

So sehr uns dieser erste Satz an's Herz gewachsen ist, so wenig wollen wir verhehlen, daß uns der zweite (Allegro ma non tanto, A-dur ¾) etwas monoton erscheint. Die beiden im doppelten Contrapunkt vereinigten Hauptmotive des Stücks



werden so vielfach wiederholt, daß uns die Grenze des hierin ohne Nachtheil für die Wirkung Erlaubten schier überschritten scheint. Ueber 200 Takte lang vernimmt man nichts Anderes als jene Motive und was aus ihnen ohne Veränderung des allgemeinen Charakters entspringt; es fehlt an merklichen Gegensätzen. Das Folgende in der Ausführung durch seine eigenthümliche Klangwirkung hinreißende Trio scheint der Meister nach einer Dudelsackmelodie gebildet zu haben, die er irgendwo beim Spazierengehn gehört hatte. Ihre, und obendrein so geniale Anwendung in einem Scherzo, welches, von seiner Länge abgesehn, wie das Gefühl der wieder in Ordnung kommenden körperlichen Kräfte wirkt, kann nur glücklich genannt werden, und nur eine verknöcherte Pedanterie vermöchte darin im Ton eines Vorwurfs „absichtliche Trivialität“ zu finden. In diesem Trio ist übrigens noch eine rhythmische Verschiebung merkwürdig, die darin besteht, daß der Akkordwechsel jedesmal auf dem 3. Viertel statt auf dem ersten erfolgt. Die Stelle beginnt so:



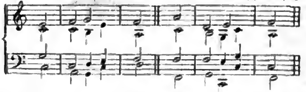

*) Das Fehlen der drei Achtel Auftakt in der Viola (Londoner Partitur-Ausgabe) ist wohl nur ein Druckfehler.

und dauert ziemlich lange, so daß man zuletzt wirklich Mühe hat nicht aus dem Takt geworfen zu werden. Es ist aber auch hier nicht etwa bloße Lust am Absonderlichen, die Beethoven antrieb so zu schreiben, sondern es war sogar unmöglich die Sache anders zu machen, nachdem der Meister die fortlaufende erste Achtelfigur einmal von drei zu drei Viertel von verschiedenen Instrumenten abwechselnd spielen ließ. Man versuche den Akkordwechsel auf's erste Viertel zu legen und höre wie trivial der Eintritt jedesmal klingt. Höchstens hätte man statt 3 Vierteln bloß 2 angeben und das 3. pausiren lassen können, — dann wäre aber der fließende Gang des Ganzen merklich gestört worden.

Wir gelangen zu dem höchst merkwürdigen 3. Satz: „Canzona di ringraziamento in modo lidico offerta alla divinità da un guarito“ (Danklied in lydischer Tonart *), dargebracht der Gottheit von einem Genesenen), Molto Adagio, ein Choral, von dem wir nicht wissen, ob Beethoven ihn bloß benützte, oder ob er von ihm selbst erfunden ist (beides ist möglich), mit Vor- und Zwischenspielen gleichsam orgelmäßig behandelt, steht einem heiteren fast lustigen Satz in natürlicher Dur-Tonart ¾ Takt in der Weise gegenüber, daß sich der Choral als dreimal auftretender (immer reicher behandelter) Hauptsatz, das Andante ¾ als zweimal auftretender Mittelsatz ergibt.

Die in dem Choral angewendete lydische Tonart verleiht dem Ganzen einen mystischen, mitunter aber auch etwas barocken Anstrich. Immerhin fremdartig für den Laien, der nun einmal im modernen Tonsystem zu Hause ist, bleibt in diesem Stück auch für den Musiker der sich bewußt ist wie Einzelnes aus der gewählten Tonart hervorgeht, Manches hart, so namentlich die Schlüsse des ersten und vierten Absatzes:

NB! Tonischer Schluß.



Hiervon abgesehen klingt der Choral ganz wunderbar und und um so eigener, als ein solcher Styl auf vier Streichinstrumente angewendet, etwas Ungewohntes ist, und der vierstimmige Satz mitunter durch vollere Harmonien aufgeschwellt wird. — Das Andante D-dur ¾ hat seine Bedeutung durch Beethovens ausdrücklichen Beisatz: „Sentendo nuova forza“ (neue Kraft fühlend) erhalten. Indessen würde dieser Seitensatz auch ohne diese erklärenden Worte leicht als solcher aufgefaßt werden, wie es ja bei Beethoven nichts fremdes ist, daß der Seitensatz in Ton- und Taktart etwas weiter abweicht als eigentlich der strengen Einheitlichkeit gemäß ist (z. B. im Adagio der 9. Symphonie). Nur ist der Uebergang etwas grell geworden, da das fis der neuen Tonart gegen den früheren Grundton f stark auffällt, besonders für den, welcher an Mozart'sche Modulationsweichheit gewohnt ist.

An sich ist dieser Seitensatz höchst normal gebildet in Bezug auf periodische Anordnung: 1. Theil — 8 Takte — wiederholt, dann ein zweiter Theil, ebenfalls wiederholt, aber zugleich variirt. In Bezug auf die harmonische Behandlung ist auffallend, daß Beethoven an den Schlüssen nach den 8taktigen Perioden consequent die vollkommene Cadenz vermeidet und jedesmal statt des Stammakkords der Dominantharmonie den $^6_4$ Akkord setzt, wir glauben um das Lustige dieses Satzes zu mildern, es nicht ins Vulgäre übergehen zu lassen. Ganz reizend ist die viertaktige Stelle in 32.tel Noten, das

*) In F aber mit h statt b.

h b der 1. Violine darin ein auffallender Zug. Gegen das Ende vermittelt ein Coda von inniger Melodik sehr schön und fein die Verschiedenheit der Hauptstimmungen und führt zum Choral zurück, der jetzt in figurirter Behandlung auftritt, sowohl in den Hauptsätzen wie in den Zwischenspielen. Nicht zu übersehen ist, wie Beethoven den Stoff dieser Figuration aus dem einfachen Vorspiel-Motiv



durch die kleine Veränderung in



gewinnt. Die melodieführende 1. Violine bringt hier den Choral in einer höheren Oktave, was ebenfalls ungemein viel zu einer neuen Wirkung beiträgt. — Der Seitensatz ist bei seiner Wiederholung durch verschiedene sehr bemerkenswerthe Varianten und Figurationen bereichert, sonst aber bis auf die Taktanzahl buchstäblich derselbe. Den letzten Theil bildet eine canonische Bearbeitung der ersten Choralstrophe, wobei eine abermalige Umschreibung des Vorspiel-Motivs in



den Stoff zu neuer Figuration hergibt. Die rhythmische Verschiebung durch Bindungen und Synkopen, welche hier auf's äußerste ausgedehnt ist, verbunden mit der canonischen Behandlung des Choralmotivs erschwert das Verständniß allerdings (der Künstler hat auch nicht nöthig für Jeden sofort verständlich zu schreiben), aber letzteres gibt den Anhaltspunkt für das Gehör indem es zugleich die Einheit des Rhythmus herstellt. In den letzten 10 Takten vermeidet der Meister das h gänzlich um den Schluß in F ohne b herstellen zu können. Wir vermögen freilich Niemandem widersprechen, wenn er sagt, das Stück ginge eigentlich am Schluß aus C und es sei nur ein F-Akkord angehängt, den als Tonika zu begreifen ihm schwer falle.

Dem Finale (Allegro appassionato, A-moll ³/₄) geht eine ziemlich vielgestaltige Einleitung voraus, die einen ganz dramatischen Anstrich hat. Zuerst ein Marsch in A-dur mit zwei repetirenden Theilen, dann ein Recitativ von mannigfach wechselnder Stimmung. — Das Hereinziehen dramatischer Gestaltungen in die Kammermusik erscheint uns nur dann bedenklich wenn es zur Regel wird und zur Auflösung der normalen Form führt. Bei Beethoven ist es nur eine Bereicherung der alten, kein Uebergang in neue Formen. Er biegt die Form, aber bricht sie nicht. Denn es folgt nach all d n seltsamen Vorbereitungen ein ganz förmliches Allegro-Finale in Rondoform: Zuerst das überaus herrliche Thema in A-moll, dann Seitensatz (Takt 50) in G-dur und nach E-moll lenkend, Rückgang nach A-moll zum Thema, Durchführung (aus dem letzten Takt des Themas gebildet), abermals Thema, Seitensatz in C-dur nach A-moll lenkend, dann ein canonisches Coda (aus der letzten Phrase des Seitensatzes gebildet), Anspielungen auf das Thema dazwischen, nochmals das vollständige Thema, zuletzt in helles Dur auflösend, und nun noch ein Strom begeisterter Coda's, die die neue Stimmung in beinahe unabsehbaren Takten befestigen. Es fallen Einem bei diesem Schluß die endlosen Reihen von Engeln ein, die sich auf Gemälden drängen um den Lobgesang zu singen und den Menschen mit Posaunen über die Herrlichkeiten der Himmel Kunde zu bringen.

Betrachtet man noch einmal das Ganze von den klagenden, ja stöhnenden Klängen des ersten Satzes bis zu dem milden, entsagenden Finalethema und dem Jubel des gänzlichen Schlußes, so sieht man wohl, daß dem Componisten eine bestimmte Idee vorgeschwebt haben muß, der er in Tönen Ausdruck geben wollte. Wir haben aber gesehen, daß dies geschehen ist in der im Wesentlichen festgehaltenen Quartettform von 4 Sätzen und deren hergebrachten nur erweiterten und durch Zusätze vermehrten Gestaltungsweise.
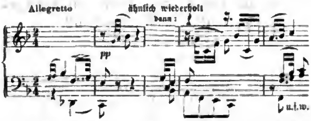
Das war das vorletzte Quartett, welches Beethoven geschrieben hat. Wir übergehen die große Fuge in B als ein wenn auch noch so weit ausgeführtes Fragment, welches einer selbständigen Analyse würdig und vorbehalten bleibt, und wenden uns zum allerletzten

### Quartett in F op. 135.

Obwohl der Opuszahl nach nur in geringer Entfernung von dem vorigen stehend ist der Styl doch ein himmelweit verschiedener; wir könnten jedoch einen „Fortschritt" hier um so weniger erblicken, als die Motive fast durchweg aphoristisch, die Haupt-Sätze in ihrem Bau minder pyramidal sind, als in den vorhergehenden Quartetten. Ja, es will uns scheinen als fände hier nur eine Seite des Beethoven'schen Geistes ihren Ausdruck, nicht der ganze Mensch, wie er im Cis-moll- und A-moll-Quartett unverkennbar waltet. Der Meister hält es kaum mehr der Mühe werth in zusammenhängenden, vollständigen Sätzen zu sprechen; er wirft witzige Einfälle hin, kurze geistvolle Sätzchen, scherzt darüber und bricht ab, bevor die Sache kernhaft geworden ist. Hin und wie er begegnen uns sehr seltsame Motive, wie sie noch nie gehört wurden. Der Umstand, daß im Finale eine ganz äußerliche Veranlassung die Motive diktirte, oder daß, wenn man will die dem Meister zufällig eingefallenen Motive ihm bedeutend genug schienen um ein Finale daraus zu bilden, zeigt genügend, daß es ihm gar nicht darum zu thun war, in diesem Quartett ein hohes und bedeutsames Meisterwerk zu schaffen. Beethoven war ein zu philosophischer Kopf, als daß er nicht selbst eingesehen hätte, ein solches könne nur unter Mitwirkung des ganzen vollen, namentlich Gemüths-Menschen zu Stande kommen. Wenn gleichwohl Einzelnes darin, wie das unvergleichliche Scherzo, so außerordentlich gelang, so zeigt dies nur, daß ein Meister eben auch dort wo er ursprünglich von keinem sehr großen Gedanken erfüllt war, sich allmählich in Töne und Stimmungen hineinarbeitet.

Doch betrachten wir lieber die einzelnen Sätze, um nicht Gefahr zu laufen Allgemeines auszusprechen, was auf Besonderes nicht paßt.

Der erste Satz (Allegretto F-dur ²/₄) beginnt ohne irgend einer Einleitung mit einem Thema, welches wie eine Frage klingt, worauf eine Antwort folgt.




Nach dem Abschluß dieses Thema's tritt im 10. Takt ein seltsam klingendes Unisono-Motiv auf



ohne vorläufig weiter ausgeführt zu werden. Auf der Dominante (Takt 17) beginnt dann ein canonisches 3. Motiv, in welches das zweite (Takt 21 und 22, Viola) ein wenig hin-

einspielt, und im 25. Takt abermals ein neues (4.) Motiv in der Tonika, allmählich nach C-dur übergehend, wo sich eine Art von Seitensatz entwickelt ohne jedoch zu vorwiegend melodischer Ausgestaltung zu gelangen; erst im 54. Takt scheint sich ein melodischer Nachsatz entwickeln zu wollen, wird aber kurz abgerissen und ein Stückchen Thema-Nachsatz führt zum Schluß in C, der jedoch unvollkommen bleibt; das Thema verschwindet wieder wie im Nebel und einsam tritt das Violoncell mit dem zweiten Motiv hervor, woran sich dann nicht nur das Thema- (Frage-) Motiv, sondern auch eine Triolenfigur aus dem Seitensatze doppelt-contrapunktisch anknüpft. Die Klangwirkung dieser Stelle ist in Folge auffallender Kühnheit der harmonischen Verbindung und einer ziemlich mageren Harmonik eine mitunter etwas widerhaarige.

Sehr bald darauf läßt sich die Antwort des Themas in B vernehmen, lenkt aber sogleich wieder nach F. Hierauf folgt eine Triolenfigur, welche durch die drei oberen Stimmen und mehrere Tonarten geführt wird, woran sich noch im Lauf des bewegten Fortesatzes das volle Thema knüpft. Das zweite (Unisono-) Motiv erleidet bei seiner Wiederkehr eine Umbildung durch Vorschlagsnoten in:



und wird sofort mit dem ersten Thema combinirt. Auch diese Stelle klingt in Folge mangelnder harmonischer Ausfüllung etwas hart und dürr. Das Weitere ist Transposition des ersten Theils. Zum Coda ertönt nochmals obige Combination der Durchführung mit dem umschriebenen 2. Thema, wodurch die Sache hart an die Grenze des Wohlklingenden gebracht wird. Nach einem crescendo und forte (in welchem die Figur  auch zu ihrem Recht gelangt) dann dem Anhang folgt nochmals das Thema in G-moll ansetzend, worauf die Antwort nach F und ohne weiteren Aufschwung rasch zum Ende führt.

Man sieht, selbst in diesem höchst aphoristisch gehaltenen Satz hat Beethoven noch immer das Knochengerüste eines ersten Allegrosatzes beibehalten. Wenn übrigens derselbe Manchem „ungenießbar“ erscheinen sollte, so wundern wir uns darob nicht so sehr, denn allgemein, namentlich melodisch Ansprechendes enthält er wenig, und das geistreiche Spiel der Ton-Gedanken zu verstehen ist nicht Jedermanns Sache, kann's auch nicht sein. (Schluß folgt.)

---

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung statt Schluß.)

### III. Blasinstrumente.

Es mögen in runder Zahl etwa tausend Stück Blechinstrumente und sechshundert Holzblase-Instrumente ausgestellt gewesen sein. Frankreich und Oesterreich waren in diesem Artikel den übrigen Ländern weitaus überlegen. Unser Klagelied über die Schwierigkeit der Prüfung ausgestellter Instrumente müssen wir an der Spitze dieser Abtheilung in etwas veränderter Tonart, aber keineswegs diminuendo wiederholen. Man bedenke vorerst die außerordentliche Menge von Blasinstrumenten, die in dieser Ausstellung zusammentrafen. Welch' zahlreiche Gesellschaft von Flöten, Clarinetten, Oboen, Flügelhörnern, Trompeten u. s. w. nistete da in einem Glaskasten, wie der Gautrot's, Sax', Chappel's war! Es war für die Jury geradezu eine Unmöglichkeit, sie alle zu prüfen. Bei der Prüfung der Claviere und Geigen konnte wenigstens kein einziges Individuum dieser Instrumentengattung der Prüfung der Jury entgehen. Sodann die Schwierigkeit, diese Instrumente, die monatelang ungebraucht, vor Staub und Feuchtigkeit ungeschützt im Industriegebäude hingen, in erträglicher Stimmung zu erhalten. Endlich der Mangel an tüchtigen Bläsern, deren man, um die Instrumente zu hören, gar sehr bedurfte *).

Kurz das Urtheil über diesen Theil der musikalischen Ausstellung kann bei dem redlichen Streben eines Juror's oder Reporters in manchen Punkten den Charakter einer Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht verläugnen. Es lag eine große Zahl vortrefflicher Arbeiten vor. Im Gegensatz zu den Violinen, die vor Allem ihren alten Adel rein zu erhalten suchen, sind die Blasinstrumente Gegenstand fortwährender Verbesserungen und Veränderungen. Im Laufe der letzten 40 Jahre ist in der Fabrikation der Blechinstrumente eine vollständige Umwandlung eingetreten. Der Grund dieser Erscheinung liegt zuerst in der rasch angewachsenen und noch immer steigenden Bedeutung der Blasinstrumente im modernen Orchester, ferner in der erstaunlichen Ausbildung der Militärmusiken. Diese Ausbildung mußte die Unvollkommenheiten der alten Blechinstrumente, welche keine chromatische Skala, ja nicht immer eine vollständige diatonische besaßen, immer lebhafter empfinden und eifriger auf deren Abstellung studieren lassen. Die Inconvenienz der meisten Blasinstrumente in gewissen Tonarten gar nicht oder doch sehr schwer verwendet werden zu können ist seit Jahren eine reichliche Quelle neuer Erfindungen und Verbesserungen, welche unter verschiedenen Namen als Heilmittel gegen jenes Uebel erscheinen. Da auf natürlichste Weise meist mehrere der intelligenteren Instrumentenmacher zugleich und ohne von einander zu wissen, solche Verbesserungen anstreben und ausführen, so finden wir dieselben Erfindungen mit größeren oder kleineren Abänderungen unter verschiedenen Firmen, mit der gleichen Pretension der Neuheit immer wieder. Auf keinem Felde der praktischen Musik gibt es so zahlreiche Prioritäts-Streitigkeiten und Erfindungskämpfe, als auf dem der Fabrikation von Blechinstrumenten. Die Annoncen und Programme fast aller namhaften Aussteller dieses Artikels wimmeln von Klagen über diesen und jenen Rival, der ihnen, den „ersten“ Erfindern, irgend eine Erfindung nachgemacht, sie umgetauft, ein Patent darauf genommen habe u. s. w. Von Seite des also Angeklagten werden diese Vorwürfe meist unverändert auf das Haupt des Klägers zurückgeschleudert. Einzelne, vielleicht zahlreiche Fälle von Unredlichkeit mögen in dieser Hinsicht unterlaufen sein, wie es denn namentlich nicht zu leugnen ist, daß Franzosen und Engländer sich manche deutsche Erfindung anzueignen und dann mit zehnfachem Lärm und zehnfachem Erfolg in Szene zu setzen verstanden, — die Mehrzahl dieser Zusammentreffen in der genannten Spezialität dürfte aber doch wohl unbeabsichtigt entstehen, das gleiche Bedürfniß führt in Ländern von gleicher Bildungsstufe auf die gleichen Erfindungen.

Wenn wir einen umfassenden, gleichsam summirenden Blick auf die Blasinstrumente der diesjährigen Weltausstellung werfen, so haben wir den erfreulichen Eindruck von unleugbaren Fortschritten in der Solidität und Schönheit der Arbeit. Auch das Verdienst einzelner trefflicher Verbesserungen müssen wir anerkennen, ohne jedoch diesmal von irgend einer durchgreifenden prinzipiellen Reform, wie sie z. B. zuletzt Böhm in dem Bau der Flöten bewirkt hat, berichten zu können. Die diesjährige Weltausstellung folgte zu rasch auf ihre Vorgängerinnen zu London, München und Paris, als daß sich bereits wieder große, reformatorische Entdeckungen in demselben Fach zeigen könnten.

Daß auch diesmal die meisten Neuigkeiten in das Bereich der Militärmusik schlagen, braucht kaum erst gesagt zu werden.

---

*) Es muß hier ausdrücklich der freundlichen Hilfeleistung des Herrn Kammerpräsidenten, Franz Wertheim aus Wien und des Fabrikanten Herrn V. F. Cerveny aus Königgrätz erwähnt werden, welche der Jury zu Statten kam. Herr Wertheim hatte die Gefälligkeit, die österreichischen Flöten vorzublasen, während Herr Cerveny die Blechinstrumente producirte.

Fast jeder Blechinstrumenten-Fabrikant prunkt in diesem Fach mit „Erfindungen“, jeder hat die Militärkapelle gewiß mit einem oder mehreren „neuen“ Instrumenten bereichert. Das wäre gewiß sehr schön, wenn nicht zugleich Eitelkeit und Orginalitätssucht die Herren zu einer eigenthümlichen Barbarei verleiten würde. Wir meinen die Taufe der neuen Kindlein. Jeder glückliche Vater eines jungen Blechinstruments ist vor Allem besorgt, demselben einen neuen, unerhörten Namen auszudenken. Wenn zehn neue Verbesserungen eines gewöhnlichen Flügelhorns oder einer Ophicleide erfunden werden, so werden sie gewiß als zehn neue Instrumente, oft unter den willkührlichsten, unverständlichsten und unverständigsten Namen in die musikalische Welt eingeführt. Wir finden in den Verzeichnissen der ausgestellten Blechinstrumente unter andern folgende: Schwanenhorn, Glyceide, Euphonion, Tritonikon, Phonicon, Trompettin, Zvukoroch, Baroxyton, Sarrusophon, Pelitticon, Könighorns, Helicon, nebst einem Halbdutzend von Zusammensetzungen mit dem Namen „Sax“ 2c. 2c. Alle diese fabelhaften Wesen lassen sich recht gut unter zwei bis drei bekannte Benennungen bringen.

Wenn man fortfährt, jedes irgendwie verbesserte oder erweiterte Instrument mit einen neuen unerhörten Namen zu belegen, so muß bald eine gränzenlose Confusion hereinbrechen. Vermag jetzt schon kaum ein Militärkapellmeister bei jedem dieser Namen sich etwas Bestimmtes gleich vorzustellen, so kann man einem Componisten von allgemein musikalischer Bildung diese Weisheit noch viel weniger zumuthen. Sieht sich doch schon Besson in seinem Verzeichniß genöthigt, eine Reihe verschiedener Baritoninstrumente mit der Bemerkung anfzuführen: „These instruments have several names, the correct one is Baritone“. Wollte jeder Claviermacher, der auf eine neue oder verbesserte Mechanik ein Patent nimmt, sein Piano mit einem ganz neuen Namen bezeichnen, oder sollte eine verändert geformte Geige nicht mehr „Geige“ heißen, so würde es in der Musik bald wie in einem Tollhause aussehen.

Bei der voraussichtlich noch immer zunehmenden Rührigkeit und dem Vervollkommnungsgeist im Fach der Blasinstrumente glauben wir keinen unpraktischen Vorschlag zu thun, wenn wir den Fabrikanten dieses Fachs vorschlagen, sich endlich, mit Hintansetzung kleinlicher Originalitätsgelüste, über eine vernünftige Nomenclatur zu einigen. —

Wir beginnen unsere Rundschau mit England.

H. Distin, die größte engl. Firma dieses Faches, hatte über 50 Stück Metallinstrumente aller Gattungen ausgestellt. Darunter prangten die meisten durch so glänzende Versilberung, daß der Beschauer auf den Einfall gerathen konnte, es sei hier etwa ein Silberarbeiter unter die Instrumentenmacher gerathen oder umgekehrt. Besonders bemerkenswerth waren 2 Stück Baßinstrumente in runder Form (um den Leib zu tragen), dann Baßinstrumente kleinerer Gattung gleichfalls in ganz runder Form und versilbert, welche beim Blasen, — das Schallstück nach der rechten Seite — über der Brust gehalten werden. Ferner sehr gute Saxophons (aus Metall und versilbert) und eine Auswahl von Flöten und Clarinetten aus Ebenholz und Cocos. Die Klappen meist von Messing und versilbert, oder Packfong oder auch ganz von Silber. Der Ton der Distin'schen Instrumente — sie wurden mehrmals im Quartett, dann mit Pianofortebegleitung, mitunter von Distin selbst geblasen — ist schön und kräftig, aber etwas kurz.

An diese Firma reiht sich jene von F. Besson in London. Besson, früher in Paris ansässig, war damals Hauptlieferant für die franz. Armee und ist bereits durch viele Medaillen ausgezeichnet. Er hatte zahlreiche Metallinstrumente ausgestellt, meist in der Form der Distin'schen, die er hin und wieder übertrifft. Besson stellte unter anderem ein B-Flügelhorn (Preis 14 Guineen) mit einer Maschine aus, welche — in Pistonform — die Ersetzung eines ganzen oder halben Tonbogens bezwecken soll, und durch einen Fingerdruck der linken Hand, ohne die mindeste Unterbrechung, den Uebergang in fremde Tonarten bewirkt. Besson beansprucht die Erfindung dieses „Piston à registre de transposition“, welches ein so schnelles und leichtes Uebergehen aus ♭- in ♯-Tonarten ermöglicht, daß der Fabrikant, dieser leichten Behandelbarkeit wegen, das Instrument als „die Violine unter den Blechinstrumenten“ ankündigt. Es ist dies gleich eine jener Erfindungen, welche unter verschiedener Form und Benennung gleichzeitig an mehreren Orten auftreten und Prioritätsstreite veranlassen. In Oesterreich können wir H. Besson's Erfindung nicht als solche gelten lassen, da schon im J. 1842 J. Stowaßer in Wien bei seinen „Schwanenhörnern“ eine ähnliche Vorrichtung in Cylinderform angebracht hat. Im Prinzip identisch, nur in der Form verschieden, ist Besson's Maschine überdies nicht so vollkommen, als jene Stowaßer's, welche ihrerseits wieder seither durch Cerveny's 1846 in Königgrätz erfundene Tonwechselmaschine große Verbesserungen erfahren hat. Für uns ist demnach Besson's Erfindung als unpraktisch und antiquirt anzusehen. Besson suchte mittels einer quer durchschnittenen Pistonmaschine nachzuweisen, wie richtig die Windungen der Maschine und der Röhre angebracht sind, indem er eine, an einem Seidenfaden befestigte Metallkugel durch die Röhrchen der Maschine laufen ließ. Dies Experiment liefert aber keineswegs einen vollen Beweis, indem durch eine halbe Röhre die Kugel allerdings leichter durchlaufen kann, als durch das ganze fertige Instrument.

Durch Neuheit am hervorragendsten erschien uns unter Besson's Instramenten ein Cornet à pistons von Aluminium. Die Gewinnung dieses Metalls ist deutsche Erfindung, die erste Verwendung desselben zu Blasinstrumenten ist das Verdienst des Franzosen Besson. Wegen seines matten Glanzes macht ein Aluminiumhorn äußerlich keinen blendenden Effekt, dafür aber ist es so leicht wie Pappendeckel. Im Preise stellt sich das Aluminium dem Silber gleich und diese Kostspieligkeit bildet natürlich das größte Hinderniß für die Verbreitung jenes Versuchs. Ein Flügelhorn aus diesem Metall kostet ungefähr 35 Pfd. Sterl. Sollte man aber dereinst dahin gelangen, Aluminium billiger zu erzeugen, so wird dessen Verwendung für Blasinstrumente als wohlthätigste Erleichterung für die blasende Menschheit große Ausdehnung gewinnen. Ein Blasinstrument, das gewöhnlich 12 Pf. wiegt, würde von Aluminium kaum 3 Pf. wiegen. — Nach dem Vorgang Besson's hatten auch andere englische und französische Firmen einzelne Blasinstrumente von Aluminium ausgestellt. Im Ton waren sie von den gewöhnlichen nicht zu unterscheiden. Gautrot aus Paris zeigte eine Clarinette, eine Flöte und ein Piccolo von Aluminium. Er erklärt die Anwendung des Aluminiums auf diese Gattung Instrumente für vorzüglich, während sie für Piston-Instrumente Schwierigkeiten biete *). (Fortsetzung folgt.)

---

## Ueber die Sacred harmonic society in London

theilt Dr. Ed. Hanslick in der „Presse“ Folgendes mit, welches auch unsere Leser interessiren wird: Wie die Oper der äußerlichste

*) Der größere oder geringere Einfluß des Materials bei Instrumenten, deren Ton doch nur durch die im Rohr schwingende Luftsäule erzeugt wird, ist noch vielfach streitig. Viele der ersten französischen Fabrikanten erklären das Material für ganz gleichgiltig in Bezug auf den Ton. Böhm scheint der entgegengesetzten Ansicht, indem er seine Flöte nicht mehr aus Holz, sondern aus Metall baut. Fetis versichert sogar, daß nur in den silbernen und blechernen Flöten Böhm's der Ton ganz vollendet klang. Bei Gelegenheit der Aluminium-Instrumente, Cristallflöten 2c. 2c. wurde in London viel über diese Frage gestritten.

Bestandtheil des Musiklebens in England, so ist dessen echtester und volksthümlichster das Oratorium. Diese seltsame Seitenbildung der Oper hat sich in England zum glänzenden Gegenpol derselben ausgearbeitet und eine Stellung errungen, wie sie in gar keinem andern Lande einnimmt. Während in England die Oper als künstlich gezogenes Gewächs ein gleißendes Scheinleben führt, der Nation fremd und gleichgiltig, ein Zeitvertreib den Reichen und den Fremden, blüht dort das Oratorium seit Händel's Zeiten in gesunder, zweigtreibender Kraft. Von allen größeren Kunstformen in der Musik ist das Oratorium die einzig populäre in England, die einzige, welche, mit den Anschauungen und Gefühlen des Volkes tief verwachsen, eine ethische Macht über dasselbe ausübt. In England selbst wurde es uns erst recht klar, wie Händel gerade in diesem Land und für dieses Volk ein Kunstgenre schuf, das man die biblische Concert-Oper nennen könnte *). Dem Geschmack des Engländers entspricht darin ebensosehr die Verkörperung biblischer Gestalten, als musikalischerseits das ruhige, kräftige Pathos, der gleichmäßige, große Styl. Es ist gewiß nicht lediglich das musikalische Moment, was den Engländer in Händel's Oratorien die Vollendung aller Kunst in Spohr's und Mendelssohn's Oratorien die Spitzen der modernen Musik preisen läßt, der religiöse Inhalt spielt in diese Vorliebe mit hinein; doch nur schroffe Ungerechtigkeit vermöchte das größte und beste Theil der Händel-Verehrung in England auf das geistliche Fundament derselben zurückführen zu wollen.

Händel ist in seinem Vaterland beiweitem nicht so populär, als in England. Dabei ist kein Humbug. Das englische Volk, soweit es überhaupt der Musik zugänglich ist, kennt den „Messias" so genau, als etwa ein deutsches Publicum den „Freischütz" oder die „Zauberflöte". Wie wäre es auch sonst möglich, daß die Tausende von Sängern (Dilettanten), welche aus ganz England zu dem Händelfest zusammenströmen, den „Messias", „Israel" u. dgl. mit einer Gesammtprobe singen! Lichtenberg schrieb einmal aus London an Boye, Shakespeare werde in England nicht wie ein großer Schriftsteller verehrt, sondern wie ein Heiliger. Dies gilt weit unbedingter von Händel. Der Händelkultus ist die eigentliche musikalische Religion in England **). Als oberstes Consistorium dieses Kultus fungirt die Sacred harmonic society (Gesellschaft für geistliche Musik) in London. Dieses berühmte Institut — man darf es wol die erste musikalische Gesellschaft der Welt nennen — verdient etwas näher betrachtet zu werden.

Es war in den letzten Tagen des Jahres 1832, daß in London ein Kreis musikliebender Dilettanten die Gründung einer Gesellschaft beschloß, welche ausschließlich der Pflege geistlicher Musik gewidmet sein sollte. Die ausübenden Musikfreunde („Amateurs practitioners of music"), welche diese Gesellschaft bildeten, hatten anfangs weniger die Veranstaltung großer Concerte, als die eigene Uebung und Erbauung im Auge. Sie versammelten sich wochentlich einmal des Abends, und zwar Anfangs in einer Kapelle in Lincoln's Inns Field (Gate Street). Da hatten sie die Benützung der Localität und der Orgel unentgeltlich. Als ihr aber diese Erlaubniß bald wieder entzogen wurde, war die junge „Sacred harmonic society" in großer Lebensgefahr, denn es fehlte ihr an Geld. Dennoch standen die 31 Mitglieder, aus welchen damals die Gesellschaft bestand, unerschrocken zusammen, errangen sich zunächst die Benützung einer Capelle in der Henriettenstraße, und mietheten endlich für ein halbes Jahr einen Saal in Exeter Hall.

Nachdem sie im Jahre 1833 zwei Concerte gegeben, hatten sie Ende December — ein Deficit von 20 Pfund Sterling. Dies betrübende Endresultat wiederholte sich noch bis ins Jahr 1836, ein Beweis, daß die Gesellschaft redlich zu kämpfen hatte. Sie verlor aber nicht den Muth, vermehrte 1836 die Zahl ihrer Concerte auf acht und 1838 auf elf. Ihr endliches Aufblühen datirt von dem Zeitpunkt, wo die berühmten geistlichen Concerte in der Westminsterabtei seltener wurden und endlich (1840) ganz eingingen. — Ihre Erbschaft ward gleichsam von der Sacred harmonic society angetreten und zwar mit ungleich ausgebildeteren Kunstmitteln. Ruf und Mitgliederzahl des Vereins steigerten sich von Jahr zu Jahr, Geschenke an Büchern und Musikalien floßen reichlich zu, der Rechnungsabschluß von 1838 wies bereits eine Einnahme von 300 Pfund Sterling auf. So im steten Wachsthum entwickelte sich die Gesellschaft, bis sie durch die Veranstaltung des großen „Händelfestes" im Jahre 1859 den Gipfel ihres Ansehens erstieg. Die Feier des hundertsten Jahrestages von Händel's Geburt, in Deutschland beinahe ignorirt, wurde damals bekanntlich in London durch ein dreitägiges imposantes Musikfest gefeiert. Der immense Erfolg desselben veranlaßte den Entschluß der Gesellschaft, alle drei Jahre ein solches „Händelfest" im Krystallpalast zu Sydenham unter Mitwirkung aller musikalischen Kräfte des ganzen Reiches abzuhalten. Von dem Reinertrag des Händelfestes 1859 hat die Sacred harmonic society nicht weniger als tausend Pfund Sterling in ihren Unterstützungsfonds eingelegt.

Dieser Wohlthätigkeitsfonds ist eine treffliche Einrichtung. Durch freiwillige Beiträge, dann durch die Ueberschüsse der Subscriptionsgelder gegründet, gewährt dieser, gegenwärtig schon sehr ansehnliche Fonds jedem Künstler oder Dilettanten, der irgend einmal mit der Gesellschaft in Verbindung stand, den Anspruch auf eine augenblickliche oder periodische Unterstützung für den Fall der Hilflosigkeit. Dieser Fonds, welcher gegenwärtig bereits ein gesichertes jährliches Einkommen von 100 Pfund Sterling ausweist, unterstützt manchen verarmten oder erkrankten Musiker, der vielleicht drei- oder viermal in den Concerten der Gesellschaft mitgewirkt hatte; ja die Rechenschaftsberichte erzählen von regelmäßig wochentlichen Aushilfen, welche an arme Witwen verstorbener Mitglieder verabfolgt werden. Wie schön bewährt sich hier die mild und wohlthätig stimmende Macht der Musik, und wie tüchtig hat der englische Associationsgeist es verstanden, die edle Regung gleich practisch zu organisiren!

Gleich dem Unterstützungsfonds der Gesellschaft ist auch deren werthvolle Bibliothek vorzüglich durch freiwillige Beiträge und größere Schenkungen entstanden. Diese in Exeter Hall trefflich aufgestellte Sammlung kann von den Mitgliedern an Ort und Stelle oder durch Entlehnung von Werken benützt werden. Sie enthält 2324 Nummern, von höchst werthvollen Antiquitäten bis zu den neuesten musikalischen Büchern und Compositionen herauf, an der Spitze natürlich alle existirenden Händel-Ausgaben, Sammlungen und Arrangements.

Diese Bibliothek kann sich freilich mit der zehnfach stärkeren unserer „Gesellschaft der Musikfreunde" nicht messen, noch weniger mit den musikalischen Schätzen der Wiener Hofbibliothek. Allein ein Buch besitzt die englische Gesellschaft, um das die Wiener Bibliotheken sie beneiden können: einen gedruckten vollständigen Katalog ihrer Werke.

Die Mitglieder der Sacred harmonic society (gegenwärtig über 800) sind meistens Dilettanten aus den arbeitenden Mittelclassen Londons, Kaufleute, Beamte, Handwerker mit ihren Frauen und Töchtern. Die zu den Concerten beigezogenen Fachmusiker bilden einen verschwindend kleinen Theil. Aus der eigenthümlichen Zusammensetzung der Gesellschaft und ihrer Direction läßt sich

---

*) Für den Schöpfer der modernen Oratorienform müssen wir Händel trotz der vielen älteren „Oratorien" halten. Den ersten äußeren Anstoß zu seinen Oratorien gab bekanntlich das von der englischen Geistlichkeit erlassene Verbot, eine biblische Oper „Esther" auf dem Theater aufzuführen, worauf sie dann Händel in der noch heute üblichen Concertform (in still life) vorführte.

**) Ganz ähnlich, dessen sind wir überzeugt, wird einst in Deutschland die Stellung S. Bach's sein, wenn einmal der Liedertafel- oder Männergesang-Rummel sich überlebt haben und die deutsche Einheit durch oder auch ohne ihn erreicht sein wird. Es ist nämlich noch sehr die Frage, ob eine Einheit Deutschlands auf Grundlage der in den Männer-Gesangvereinen vertretenen Tendenzen allen Deutschen erwünscht sein wird. Sollte es keine tieferen Momente der Einigungsbestrebungen geben, als das burschikose singende Bummlerthum unserer Männervereine? —

D. Red.

schon herauslesen, daß das Institut vollständig im Volke und von wahrer Liebe zur Sache gehalten ist *). Das sind andere Namen als in „Her Majesty's Theatre". Die Oper in London ist aristokratisch, ihr Besuch Modesache; die Oratorien-Musik ist demokratisch, und der Antheil daran Herzenssache.

Ihre regelmäßigen Concerte gibt die Gesellschaft in der imposanten Exeterhalle in der City. Im Jahre 1860 fanden vierzehn solche Concerte statt; neun Abende entfielen auf Händel'sche Oratorien, worunter dreimal der „Messias"; Haydn's „Schöpfung, „Mendelssohn's „Elias" und „Lobgesang" theilten sich in den Rest. Das Verhältniß gestaltet sich fast jedes Jahr in ähnlicher Weise, nur daß sonst Spohr wenigstens mit Einem Oratorium vertreten ist, und Mozart's Requiem, Beethoven's C-Messe und „Christus" häufig wiederkehren. Da die „Gesellschaft" statutenmäßig nur geistliche Musik pflegen darf, ist ihr Repertoire ein ziemlich monotones. Die älteren und alten Italiener, Sebastian Bach und seine Vorgänger, liegen der Sacred society fremd bei Seite. Daß sie auch Oratorien lebender Componisten aufführt, kann man principiell nur gut heißen; practisch erwuchsen aus dieser Liberalität die schwersten Vorwürfe gegen die Gesellschaft, da die Oratorien der modernen englischen Componisten doch allzu kläglich von dem gewohnten Repertoire abstechen. ......

---

## Die neue Pariser Stimmung.

(Schluß.)

Die erwähnte Stelle von Prätorius in dessen Syntagma musici" lautet:

„Und ist anfangs zu wissen, daß der Thon sowol in Orgeln, als andern Instrumentis Musicis offt sehr variire, dann weil bei den Alten das concertiren und mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musiciren nicht gebreuchlich gewesen, sind die blasende Instrumenta von den Instrument-Machern sehr unterschiedlich, eins hoch, das ander niedrig intonirt und gemacht worden. Dann je höher ein Instrumentum in suo modo et genere, als Zincken, Schalmeyen und Discant Geigen intonirt seyn, je frischer sie lauten und resoniren: Hergegen, je tieffer die Posaunen, Fagotten, Bassaneldi, Bornbardoni und Baßgeigen gestimbt seyen, je gravitetischer und prechtiger sie einherprangen ...

Es seynd aber etliche gewesen, welche diesen jetzigen unsern Thon noch umb ein Semitonium zu erhöhen sich unterstehen wollen: Welches, obs mir zu corrigiren zwar nicht gebüret, so ist doch meines ermessens solche Höhe den Cantoribus vocalis Musicae, sonderlich den Altisten und Tenoristen sehr unbequem, und offtmals fast unmöglich zu erreichen. Darumb man es billich bei dem vorgesagten Tono bleiben lassen möchte, weil derselbige ohne das nicht allein vor die Vocalisten, sondern auch vor die Instrumentisten bei den besaitteten Instrumenten, als Violini de Bracio und Violen de Gamba, auch Lauten, Pandoren und dergleichen, zum offtern zu hoch befunden wird: denn es außbündige Saitten seyn müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kömpts dann, wenn man mitten im Gesang ist, da schnappen die Quinten dahin, und liegt im Dr-. Darmit nun die Saiten desto besser bestimbt bleiben können, so müssen solche und dergleichen besaittete Instrumenta gemeiniglich umb ein Thon tieffer gestimmet, und alsdann nottwendig mit den andern Instrumenten auch umb ein Secund tiefer musicirt werden. Welches zwar den unerfahrnen Musicis Instrumentalibus schwer vorkömpt; den Vocalibus und Sengern aber an ihrer Stimm, umb einen Thon niedriger zu musiciren, sehr viel hilfft.
Darumb laß ich mir den Unterscheidt, da man zu Prag und etlichen andern catholischen Capellen den Thon in Chor Thon und Cammer Thon abtheilet, auß dermaßen sehr wol gefallen. Denn daselbsten wird der jetzige gewöhnlicher Thon, nach welchem nunmehr fast alle unsere Orgeln gestimmet werden, Cammer Thon genennet, und allein vor der Taffel und in Conviviis zur Fröligkeit gebraucht, welches dann vor Instrumentisten, wegen der Blasenden, sowol auch Besaitteten Instrumenten, am bequembsten.

Der Chor Thon aber, welcher umb einen gantzen Thon tieffer ist, wird allein in der Kirchen gebraucht. Und dasselbe erstlich umb der Vocalisten willen, damit dieselbigen, weil auff ihnen die größeste und meiste müh in der Kirchen (sonderlich in Catholischen Capellen, da das singen wegen der vielen Psalmen und sonsten lang währet) beruhet, mit ihrer Stimme desto besser fortkommen, und nicht so bald wegen der Höhe heischer werden mögen. Zum andern, daß auch die Menschen Stimme, wenn sie im Mittel und etwas tieff hereingehen viel anmütiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der Höhe über vermügen oben hinaus ruffen und schreien muß. Darumb dann nicht übel gethan were, daß alle Orgeln umb einen Thon oder Secund tieffer gestimmet und gesetzet sein möchten: Welches aber nunmehr in unsern Deutschen Landen zu endern ganz unmüglich, und dennoch bey dem gewöhnlichen Cammer Thon (welcher jetziger Zeit an den meisten Oertern Chor Thon genennet und dafür gehalten wird), wol verbleiben muß.

In Engellandt haben sie vorzeiten, und in den Niederlanden noch anjetzo ihre meiste blasende Instrumenta umb eine tertiam minorem tieffer, als jetzo unser Kammer Thon intoniret und gestimbt, also daß ihr F ist im Cammer Thon unser D und ihr G unser E ....

Auch in Italia und andern Catholischen Capellen deutsches Landes, ist jetzt gedachter niedriger Thon in tertia inferiore gar sehr im Gebrauch: Sintemal etliche Itali an dem hohen singen, wie nicht unbillich, kein gefallen, vermeynen es habe keine art, könne auch der Text nicht recht wol vernommen werden, man krehete, schreye und singe in der Höhe gleich wie die Grasemägden". ....

Soweit Prätorius, dessen Klagen und Aussprüche heute wahrlich noch einmal soviel Beherzigung verdienen, als damals, so wahrheitsgetreu schildern sie wie in prophetischer Sehergabe auch die durch ungleiche und zu hohe Stimmung eingerissene Verwirrung und veranlaßten Schwierigkeiten der Gegenwart. Was würde er z. B. sagen, wenn er die heutige Wiener oder gar die Petersburger Stimmung kennen lernte und hören müßte, mit welcher Anstrengung unsere armen Tenore in Oper und Männerchören bis zum c, sich hinaufquälen; er, der in seinem oben angeführten Syntagma nicht nur die Versuche, die damalige Stimmung um ein „Semitonium" zu erhöhen, eine „Verwegenheit" nennt, sondern sogar für den Gesang eine Herabsetzung derselben um einen Ton durch Aenderung der Orgeln alles Ernstes vorschlägt. Und seit jener Zeit bis auf heute ist die Stimmgabel statt dessen sicherlich um mehr als zwei Töne hinauf geschraubt worden.

Dank daher der französischen Regierung, welche diesem immer mehr in absurdum führenden Zustand musikalischer Unnatur, wodurch schon viele treffliche Stimmen vor der Zeit der Kunst entzogen worden sind, durch die Einführung einer „gleichförmigen und unveränderlichen" Stimmung endlich ein Ziel setzte und ebenso der österreichischen Regierung, die das neue System eines diapason normal aus Liebe zur Gleichförmigkeit geradezu adoptirte und nun ihren Einfluß dazu benützt, demselben bei den anderen

---

*) Die von der Gesellschaft gewählte, unentgeltlich fungirende Direction besteht gegenwärtig aus folgenden Herren: Carmichael (Baumeister), Ford (Commis), Hanbart (Buchdrucker), Hill (Commis), Kitcat (Kaufmann), Millier (Kaufmann), Peacock (Wechselmäkler), Puttick (Auctionär), Sherrarel (Schneider), Sims (Wechselmäkler), Stewart (Schneider), Whitehorn (Commis), Willcocks (Commis), Withall (Advocat), Husk (Advocat), Taylor (Zinngießer), Brewer (Schullehrer), Bowley (Schuster). Letzterem gebührt das große Verdienst, die Händelfeste im Krystallpalast organisirt zu haben! Präsident der Gesellschaft ist der Tabakhändler Harrison.

deutschen Regierungen die gleiche unveränderte Annahme zu verschaffen. Ist es auch nur der französischen möglich, vermöge des im Lande herrschenden Systems der Centralisation und polizeilichen Bevormundung mit wenigen Federstrichen eine für ein großes Reich von 36 Millionen bestimmte Aenderung zu dekretiren, einzuführen und zu überwachen, so kann in den andern Ländern, wo man solche nicht selten gewaltthätigen Mittel weder gebrauchen kann noch will, durch guten Willen und ein ernstes Beispiel ebenfalls viel geschehen, um mit der Zeit dem Ziele einer einheitlichen musikalischen Stimmung für ganz Europa und die civilisirte Welt überhaupt immer näher zu rücken. Wenn nur für's Erste alle großen Kunstanstalten und Instrumentenfabriken, sowie die Militärmusiken den Anfang machen; alles andere wird dann nothgedrungen nachfolgen. Was die Militärmusiken anbelangt, so erscheint mir die Maßregel der österreichischen Regierung zweckmäßig und deßhalb sehr empfehlenswerth, die ihren Regimentsmusiken 10 Jahre Zeit zur Einführung läßt, damit sie während dieser Frist die Geldmittel zur Anschaffung der nöthigen Instrumente, offenbar aus dem gewöhnlichen Fonds, sammeln können.

Steht die Sache einmal fest, so können auch die Orgeln, welche in der Regel weit über einen halben Ton tiefer stehen, das neue a annehmen, was viel leichter ist, als wenn eine Herunterstimmung zu bewerkstelligen wäre; beim Bau neuer Orgeln wäre sogar die Annahme der neuen Stimmung noch mit einer Kostenersparniß verbunden in Folge des geringeren Materialverbrauchs, wenn nämlich die tiefsten Pfeifen kürzer werden dürfen.

Die Sänger aber mögen sich freuen, daß sie die vielbeklatschten hohen Töne in Zukunft überall mit gleicher Behaglichkeit erfassen können, und namentlich unsre durch ihren Ehrgeiz bekannten Tenore haben alle Veranlassung, ein Triumphgeschrei darüber anzustimmen, daß es ihnen künftig vergönnt sein wird, das bewunderte $c_2$ in Rossini's „Tell", Meyerbeer's „Hugenotten" und wie die Opern alle heißen, ohne das Risico eines Gansschrei's und mit der Sicherheit eines Taschenspielers der staunenden Zuhörerschaft vorzuzaubern. Auch die gefürchtete Königin der Nacht mit ihren gleichsehr berüchtigten Schicksalsschwestern in Mozart's Entführung darf nach so vielen Tagen der Leiden und der Trübsal getrost wieder freudigeren Zeiten entgegensehen. Weil es aber keine Rosen ohne Dornen gibt, so geht Freund Sarastro, der König der Theaterbässe, bei diesen unverhofften Gnadengeschenken an die Sängereitelkeit leider leer aus, indem sich sein tiefes e, bisher schon Manchem ein gewagter Gang in ungewissen Bergwerksschacht, plötzlich in ein es oder halbes d verwandelt sieht, und er allein wird die bisher mit Vorliebe gepflegte Kunst des Transponirens beim Theater aufrecht zu erhalten haben, damit sie unter dem Regime des diapason normal wenigstens nicht aussterbe. Werden daher die „heiligen Hallen" inskünftig sich eine Wanderung nach F-dur gefallen lassen müssen, so bedarf es nur einer einmüthigen Verschwiegenheit der Orchestermusiker, und der zu ihren Ohren gelangende Kunstgriff wird nicht verrätherisch weiter bringen zu dem arglosen Publikum. So kann dann auch die wohlbekannte Würde des großen e unangetastet bleiben und Sarasto's Baßruhm selbst unter dem neuen Tonregime frische Blätter und Blüthen treiben. Im äußersten Nothfall wäre ja dem Uebelstande durch eine geschickte Kehlkopfoperation (!) abzuhelfen, um die Kehlkopfstimmung ebenfalls um einen halben Ton herabzusetzen und so das innere diapason mit dem äußern in Einklang zu bringen. Diejenigen Sänger und Sängerinnen indessen, welche weder Höhe noch Tiefe besitzen, werden ihre stereotypen Klagen über die zu große Höhe nun in solche über das Gegentheil anzustimmen genöthigt sein.

Doch genug des Scherzes.

Vom kulturhistorischen Standpunkt ist es jedenfalls interessant, daß zwei vor nicht langer Zeit noch so absolut regierte Staaten, in welchen sonst eine so gedrückte politische Stimmung herrschte, in Bezug auf die musikalische dem radikalsten Fortschritt huldigten, und bezeichnend ist ferner, daß auch in Sachen der Musik Napoleon's Stimmgabel so tonangeberisch auftritt, wie in politischen Dingen. Besitzt nur Deutschland in letzteren stets seine eigene und zwar hoffentlich immer höher und höher gehende Stimmung, was wenigstens mein innigster Wunsch ist, dann hat die Annahme des französischen diapason normal nur den Werth einer deutschen Galanterie und das Sprichwort: Nomen est omen für diesmal seine Unheil verkündende Bedeutung gottlob von unserem Haupte abgewendet.

Wann werden wir einmal so glücklich sein, ein deutsches politisches diapason normal, so eine das hellste a hinausstrahlende Bundesstimmgabel zu erhalten, und die bis jetzt noch so weit auseinandergehenden groß- und kleindeutschen Stimmungen in eine klassischreine Stimmung zusammenklingen zu sehen, so daß auch nicht die leiseste Differenz, nicht der geringste Mißton mehr übrig bleibt? Daß Dieses bald geschehe, das walte Gott!

## Nachrichten.

Am 5. Oktober eröffnet das Leipziger Gewandhaus seine diesjährige Concertsaison. — Am 18. September wurde in der Thomaskirche Bach's Motette „Komm Jesu, komm" und Durante's Misericordias gesungen.

R. Wagner's „Lohengrin" wurde am 12. Sept. in Frankfurt a. M. unter persönlicher Leitung des Componisten „mit großartigem Erfolg" aufgeführt.

Von den R. Franz'schen Bearbeitungen S. Bach'scher Cantaten (Breslau bei Leuckart) ist Nr. 4 „Wer sich selbst erhöhet" so eben erschienen. Demnächst folgen: Nr. 5 „O ewiges Feuer". Nr. 6 „Lobet Gott in seinen Reichen", Nr. 7 „Wer da glaubet und getauft wird", Nr. 8 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig", Nr. 9 „freue dich, erlöste Schaar". Die Chorstimmen zu diesen Cantaten erscheinen in demselben Verlage.

In Dresden wurde Gluck's „Iphigenia in Aulis" mit neuer Besetzung der Titelpartie durch Fr. Jauner Krall wieder aufgenommen.

In einer kleineren Hauptstadt der Schweiz ist für einen durchgebildeten Musiker (hauptsächlich im Clavierspiel und Gesang) als Privatlehrer vorgerückter Schüler eine rentable Stelle offen. Derselbe hätte auch Aussicht einen Verein zu leiten. Frankirte Anmeldungen sind mit A. Z. bezeichnet poste rest. Aarau zu befördeen.

Für ein musikalisches Lehrinstitut in einer der bedeutendsten Städte Deutschlands wird ein Lehrer für Harmonie, Contrapunkt 2c. gesucht, der durch seine Antecedentien u. s. w. seine Befähigung nachweisen kann. Adressen werden Dresden H. C. L. poste rest. erbeten.

Von Johannes Brahms sind bei Br. und Härtel in Leipzig erschienen: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte, op. 24.

Bei Kistner in Leipzig erscheint nächstens: „Belsazar", Dichtung von Fr. Röber, für Soli, Chor und Orchester von Carl Reinecke, op. 73.

Verschiedene in- und ausländische Blätter haben die Nachricht gebracht, Max Bruch's Oper „Loreley" sei eine Ausführung des Mendelssohn'schen Bruchstücks. Das ist irrig, sie ist ganz selbständig.

## Briefkasten der Redaktion.

D. K. in O. Mit großem Dank angenommen und wir bitten um Fortsetzung solcher Beiträge. Uebrigens nächstens brieflich mehr. — W. von Z. in N. Erhalten; aber schwerlich zu benützen. — A. H. in B. Wenn wir noch einmal auf den beregten Gegenstand zurückkommen so muß es geschehen um unsere eigenste Meinung auszusprechen. — A. B. in G. O. A. U Schreiben Sie uns gef. nochmals unfrankirt ob Sie unseren Brief richtig erhalten haben; wir waren mit der Adresse nicht ganz sicher. A. S. in L. Von H. noch keine Antwort, erwarten auch vor Oktober keine. Ihre Bemerkungen in Betreff das B. A. kommen natürlich zu spät, doch glauben wir daß sie blos den Anfang treffen, dort ist aber ausdrücklich der Zweck angegeben. Unglaublich genug daß die Sachen „unbekannt" sind. Uebersehen sie die heutige Anmerkung nicht! Brieflich mehr.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 40. Wien, 4. Oktober 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.
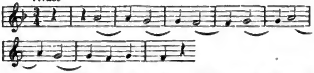
Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



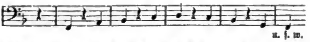
## Beethoven's letzte Quartette.

(Schluß.)

Im zweiten scherzoartigen Satz (Vivace F-dur 3/4) ist es dem Meister gelungen mit nur 3 Tönen (f, g, a) ein Thema hinzustellen, das nicht humoristischer und wirksamer sein könnte, und es offenbar werth ist, genauer betrachtet zu werden. Die genannten drei Töne bilden in folgendermaßen rhythmisirter Weise eine 8taktige Periode:

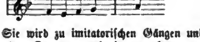



Dazu kommt erstens eine Gegenstimme im doppelten Contrapunkt:



u. s. w.

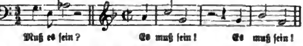
während die beiden Mittelstimmen sich ausfüllend verhalten, die 2. Violine als Orgelpunkt auf c. Diese 8 Takte wiederholen sich, indem die 2. Violine das Thema, die erste Violine den Orgelpunkt übernimmt und das Ganze sich um eine Oktave höher legt. Das nach dem Schluß wie unwillig dazwischenfahrende Unisono es, das sich nach und nach so eigen ins Piano verliert, dann in's e übergeht und so zum Thema zurückführt, ist einer jener Beethoven'schen Genieblitze, die von schlagender Wirkung sind, aber nicht nachgeahmt werden können. Später tritt das Thema in die Unter-, der Contrapunkt in die Oberstimmen, woran sich ein reizendes Coda schließt. Das Trio geht ganz unmerklich aus Umschreibung und Weiterbildung der Schlußmotive des 2. Theils hervor, sich nur abhebend durch ein forzato, welches auf die erste Note von je acht Takten fällt. Aber nicht umsonst ist die Figur



einmal da. Sie wird zu imitatorischen Gängen und Ueberleitungen in andere Tonarten gehörig ausgebeutet, zuletzt aber in A-dur folgt wieder so ein dudelsackartiges Stück wie im Trio des A-moll-Quartetts, wozu die obige Figur sich in Oktaven der drei unteren Stimmen 60mal wiederholt, zuerst forte, dann schwächer werdend und in's pianissimo verlaufend, in den letzten vier Takten aber durch Veränderung des gis in g und dann des fis in f nach F-dur und zum Thema zurückführend, welches hier in der That wie ein Deus ex machina auftritt und leicht lautes Gelächter von Seite der Zuhörer zur Folge hat. Jene 60 Takte nun, was sind sie Anderes als ein etwas langer verzierter Orgelpunkt auf A? Mancher mag die Nase rümpfen und über Narrheit raisonniren; vergessen wir aber nicht, daß wir ein Scherzo vor uns haben, und daß dem Humor in der Kunst denn doch auch ein Platz gebührt, Grenzen desselben aber nicht wohl zu stecken sind. Uebersehen darf auch nicht werden, daß die Melodie der ersten Violine dabei förmlich in Perioden und Theile gegliedert ist, wodurch in die scheinbare Unordnung Ordnung kommt. Viel von solcher Sorte Musik möchten allerdings auch wir nicht hören, — eine versuchte Ueberbietung in dieser und ähnlichen Richtungen ist ja bereits allseitigem Widerwillen begegnet — allein es steht fest, daß dieses Scherzo von fabelhafter Wirkung ist.

Der nun folgende dritte Satz (Lento assai e cantante tranquillo, Des-dur 6/8) ist wieder einmal ein schlagender Beweis für verschiedene unter den guten Musikern längst feststehende aber von den Umsturzmännern angegriffene Grundsätze, sowie für unsere Behauptung über Beethoven's Schaffen, auch in seiner letzten Periode. Er beweist namentlich ad oculos daß mit den einfachsten Mitteln die tiefsten Wirkungen zu erzielen sind, wenn sie sich in den Händen des wirklichen gottbegnadeten Genius befinden, dessen Geist selbst durch die Feuer- und Wasserproben, die er in diesem irdischen Leben bestehen muß, die innere Harmonie nicht eingebüßt hat. Man höre doch diese 8 Takte Thema (die ersten zwei sind Einleitung) die nach einer kleinen Erweiterung als Variante wiederkehren, dann in Cis-moll „Più lento“ einen scheinbaren Mittelsatz erhalten, der aber wieder nichts anderes ist als eine Variation des Hauptsatzes *), worauf, wieder in Des-dur, das Cello die Melodie übernimmt und consequent durchführt, und endlich eine in Figuren aufgelöste Variation das Ganze beschließt. Welche Fülle der Empfindung, welche Logik, welche Einfachheit, welcher Adel des Ausdrucks! — Dieses Adagio ist aber auch ein Beleg dafür, daß es keinen Sinn hat, über Beethoven's letzte Produktionen in Bausch und Bogen das Verdikt der Unverständlichkeit, des Schwulstes, der Krankhaftigkeit auszusprechen.

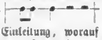
Wenn es wahr ist was uns des Meisters Biographen erzählen, daß das dem Finale zu Grunde liegende und in der Partitur ausdrücklich vorgedruckte Motiv, mit der Ueberschrift „der schwer gefaßte Entschluß“:




durch Beethoven's Köchin veranlaßt wurde, die mit einer langen Rechnung kam und Geld verlangte, so haben die Verfechter des „im Ton verkörperten Worts“ und des Fortschritts der Musik nach dieser Richtung wenig Ursache über diesen Beet-

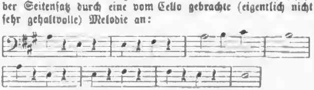
*) Ueber dieses Lento wußte F. F. Weber nichts zu bemerken, als daß es auf ihn „den Eindruck einer abweichenden Richtung in der Empfindung“ mache. Daß hier abermals die Variationenform vorliegt, scheint er wieder nicht bemerkt zu haben.

hoven'schen Fortschritt zu jubiliren; denn da diese Herren als Programm-Musiker immer vollkommen wissen wollen, was die Musik bedeute, und verlangen, daß die Musik dasselbe auch wirklich ausdrücke, so wäre es an ihnen zu beweisen, daß das Stück den zahlungsunlustigen Meister und seine geldbedürftige Köchin so lebhaft darstelle, daß jeder Hörer, dem dies kurze Programm mitgetheilt wird, sich die Szene ganz genau ausmalen könne. Nun gibt das aber eine hübsche Szene, wenn Jemand 10 oder mehrmal fragt „muß es sein?“ und ein Anderer im Laufe des Stücks vielleicht 50mal sagt „Es muß sein!“ Dazu kommt, daß hier 4 Stimmen sich das „muß es sein“ und „es muß sein“ zuwerfen, so daß dieselbe Stimme bald den Fragenden bald den Antwortenden vorstellt, was natürlich sehr „dramatisch“ ist. Es wird aber noch ein anderer Punkt in's Auge zu fassen sein. Wenn Beethoven mit diesem Finale unstreitig einen sehr guten musikalischen Witz gemacht hat, so ist damit noch nichts für die relativ größere Bedeutung dieses Satzes oder Quartetts gegenüber anderen Werken bewiesen. Daß diese Töne, welche das Thema bilden, „Muß es sein?“ „Es muß sein!“ bedeuten, gibt der Sache eben nur die Bedeutung einer durch einen äußern Vorgang herbeigeführten launigen Stimmung; es kann aber gar mancher Beethoven'sche Satz, dem keine Erklärung beigefügt ist, innerlich bedeutsamer sein, und ist es auch ohne Frage. Denn so wie Religion und Philosophie über einem guten Wortwitz stehen, so steht auch ein musikalischer Gedanke oder Satz, der wie von Religion und Philosophie diktirt erscheint, höher als ein scherzhafter musikalischer Einfall, dem eine — Geldrechnung zur Basis dient. Selbst aber dann, wenn die Fabel von der Köchin nicht wahr wäre, wenn der Gegenstand des „schwergefaßten Entschlusses“ ein anderer, höherer gewesen wäre, so würde doch nur dann ein Verdienst für das Kunstwerk anzuerkennen sein, wenn dasselbe in seiner musikalischen Wirkung seinen Schwerpunkt hat. Inwiefern dies bei unserem Finale der Fall ist, muß sich bei näherer Betrachtung zeigen.
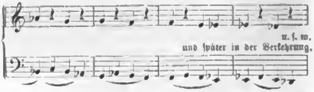
Das Motiv „Muß es sein?“ (siehe oben) in Viola und Cello liegend und durch verschiedene Harmonien und Tonarten geführt, auch in den obern Stimmen durch eine beschleunigte Figur:  angedeutet, bildet eine 12 Takte lange Einleitung, worauf das Allegro mit dem Thema „Es muß sein“ (s. oben) einsetzt. (Die Stimmführung der Viola und des Cello im 4. Takt finden wir weder schön noch geistreich.) Ihm gegenüber steht nach den 4 ersten Takten sogleich ein zartes melodisch-contrapunktisches Motiv:



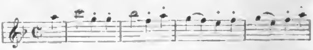
welches, immer um einen Ton absteigend, wiederholt und in seinem 8. (Schluß-) Takt vom Hauptmotiv in der 2. Violine unterbrochen wird, worauf dieselben 8 Takte sich in anderer Behandlung wiederholen. Nach einem Uebergangssatz (gebildet aus den zwei ersten Schlägen des Hauptmotivs) noch einmal jene 8 melodisch-contrapunktischen Takte in A-dur doch ohne den Beschluß durch das Hauptmotiv. Vielmehr knüpft sich jetzt der Seitensatz durch eine vom Cello gebrachte (eigentlich nicht sehr gehaltvolle) Melodie an:



Die Begleitung dazu ergibt sich aus unmittelbar vorher schon gebrauchten harmonischen Formeln. Nach Beendigung der Wiederholung dieses 8taktigen Satzes durch die erste Violine fahren 2. Violine und Viola mit dem Hauptmotiv dazwischen, welches gleich darauf in canonischer Behandlung noch lebhafter auftritt und den Schluß des ersten, wiederholenden Theils herbeiführt. Im zweiten Theil finden sich Combinationen des Hauptmotivs mit dem zweiten melodischen in doppel-contrapunktischer Behandlung, dann der Seitensatz in D-dur und in paralleler Stimmführung. Beiläufig bemerkt können wir die Stimmführung der Viola — in der Partitur der Londoner-Ausgabe fehlt bei c offenbar das ♮ — nicht bewundernswerth finden. Ebensowenig die folgende Führung von Violine 1. und Cello:




Der Satz wendet sich hier nach F-moll und es kehrt das Grave (die Frage) wieder, diesmal mit starken schwirrenden Sechszehnteln in den Violinen; später läßt sich schon gleichzeitig die Antwort vernehmen, worauf das wiederkehrende Allegro dieselbe ohne Unterbrechung in dieser Weise



sehr geistreich vorführt. Später finden sich Transpositionen mit veränderter Stimmenvertheilung und Modulation, wodurch der Seitensatz jetzt nach F-dur zu stehen kommt. Sonst geht der 2. Theil, der „nach Belieben“ (!) ebenfalls repetirt werden kann, ebenso zu Ende wie der erste, es knüpft sich aber noch ein Coda an: dreimal das Hauptmotiv, zuletzt Adagio in einer Tonart, die für das Gehör Es-moll ist, und daran schließt sich keck genug aber mit launiger Wirkung in F-dur (Stoff für Herrn Weitzmann!) in allen Stimmen piccicato der Seitensatz; nochmals pp. dann forte und unisono das Hauptmotiv und rascher Schluß.

Wir fragen hier am Schluß unserer Analyse, ob das letzte Stück des letzten Quartettes nach andern musikalischen Principien geschrieben ist, als andere frühere Stücke des Meisters, und ob das bischen Programm, welches er diesmal hinzuschreiben für gut fand (vielleicht weil er voraussah, daß Jedermann in diesem Motiv etwas Besonderes suchen werde), eine neue Richtung der Tonkunst zu begründen vermag, anderseits aber ob außer einigen harmonischen Seltsamkeiten, ja wenn man will Unreinlichkeiten, etwas Unverständliches, Unordentliches in Form und Mitteln enthalten sei. Für die Belehrung hierüber würden wir in jedem Falle dankbar sein.

---

Es erübrigt noch eine kleine Parallele der wesentlichen Charakter- und Formverschiedenheiten zu geben, die zwischen den ersten, mittleren und letzten Quartetten, der inneren Entwicklung des Meisters gemäß, jedenfalls vorhanden sind.

Nichts ist natürlicher, als daß die 6 ersten Quartette op. 18 der Ausdruck einer jugendlich unbefangenen Seele, eines vorwaltend heiteren wenn auch schwärmerischen Gemüths, daher auch im Allgemeinen anspruchsloser, einfacher und zugänglicher sind. Sie werden gemüthlichen einfachen Menschen mehr zusagen, als die späteren, welche wieder von tieferen ernsteren Naturen ohne Weiteres höher gestellt werden müssen. Die ersten Quartette erfreuen, entzücken, ja ergreifen, aber die späteren erschüttern, erheben, begeistern; oder sie elektrisiren durch ganz colossale höchst geistreiche Erfindung.

Dazu kommt ebenso selbstverständlich, daß der Meister in seinen sechs ersten Quartetten mehr in den Fußstapfen seiner Vorgänger wandelt wie in den späteren. Wir sagen

wohlbedacht „mehr", nicht „ganz", denn der junge Beethoven ist denn doch schon hier in Erfindung und Gedanken eine innerlich selbständige Natur, wenn er auch vor der Hand in Sachen der Form *) noch nicht ganz frei und unabhängig ist.

In den 5 mittleren Quartetten, wozu wir die drei op. 59, dann das in Es op. 74 und das in F-moll op. 95 rechnen, schlägt Beethoven schon einen ganz andern Ton an. Selbstbewußte Kraft und Kühnheit, durch Leiden gestärkt, gibt ihm Gestalten ein, die sich nach der Höhe und Tiefe zu weit gewaltiger ausnehmen als jene. Was den Jüngling fesselte und begeisterte, fesselt und begeistert nicht mehr den Mann, der aus dem natürlichen Egoismus der Jugend herausgetreten ist und die Höhe des eigenen Schmerzes, sowie des allgemeinen zu übersehen vermag und bedeutenderen Aufschwunges bedarf, um darüber hinaus und zur Ruhe und Freude zu kommen. Daher die ahnungsvolleren tieferen Klänge, die uns jetzt überall an Statt der früheren blühenden Lieblichkeit mit zwingender Kraft gefangen nehmen und uns einen Blick in das Unermeßliche thun lassen. In den letzten Quartetten scheint der Proceß im Innern des Meisters bereits vollbracht, er steht ihm schon mehr und bewußt objektiv gegenüber.

Diesen innern Unterschied an den Tönen und Combinationen für den schauenden Verstand nachzuweisen ist schwer, durch das einfache Gefühl wird er sogleich gefaßt. Gleichwohl dürften einige Züge hervor zu heben sein, die für die drei Hauptgruppen charakteristisch sind. Wir betrachten die 4 Quartettsätze getrennt und vergleichen zuerst die

erſten Allegro's.

In keinem einzigen der 6 ersten Quartette beginnt der erste Satz anders, als schlicht mit dem vollen Thema. Er hat überhaupt keine andern Gegensätze aufzuweisen, als die aus den Seitensätzen und aus der verschiedenartigsten Behandlung und Durchführung des Themas entspringen.

Im ersten Quartett der Serie op. 59 F-dur finden wir noch keine Einleitung, allein das Thema tritt in sehr mysteriöser Weise auf; es scheint sich erst etwas bilden zu wollen; die stehendbleibende Harmonie macht den Eindruck eines chaotischen Urnebels, in dem die festen Gestalten noch schwimmen. Im zweiten Quartett in E-moll enthält das Thema schon in sich einen Gegensatz (die zwei scharfen Akkorde und die melodische Phrase), wenn nicht gar die 12 ersten Takte als eine Einleitung zu betrachten sind. Diese Einleitung bleibt aber unter allen Umständen noch durch Ton- und Taktart im engsten Zusammenhang mit dem Folgenden. Im 3. Quartett C-dur erscheint vor dem Thema oder vor dem Allegro zum ersten Mal eine langsame unendlich spannende Introduktion; eben so im Es-dur-Quartett op. 74. Im F-moll Quartett op. 95 findet sich wieder keine langsame Einleitung; der Satz beginnt mit einem wie aus Eisen gegossenen kurzen Motiv, das den Charakter des Stücks in prägnanter Weise ausdrückt, aber eben nur ein Motiv, kein zur Satzform ausgebildetes Thema ist. Wo nun eine Einleitung vorhanden, bleibt sie bisher eine solche; sie will die Aufmerksamkeit spannen, zum Folgenden einen Gegensatz bilden, oder dieses einen Gegensatz bilden lassen.

Je weiter wir jedoch in unserer Uebersicht fortschreiten, desto bedeutsamer wird sie. Im Es-Quartett op. 127 ist sie ganz kurz gefaßt, tritt aber im Laufe des Satzes wiederholt als Gegensatz auf. Noch entschiedener und bedeutsamer geschieht dies im B-Quartett op. 130. Im Cis-moll-Quartett treten sich die beiden Charaktere sogar in zwei ausgeführten selbständigen Sätzen gegenüber, ohne sich zu durchdringen. Anders im A-moll-Quartett op. 132, wo das Motiv der Einleitung in den Allegro-Satz selbst verwebt wird. Nur im letzten (F-) Quartett, welches eigentlich mehr Sonatinenform hat, fehlt eine Einleitung, dafür aber stehen zwei Charaktere als Frage und Antwort nebeneinander.

Merkwürdig scheint uns, daß, je stärker das Bestreben Beethovens hervortritt, gleich Anfangs verschiedene Charaktere auf- und einander gegenüber zu stellen, die Seitensätze an Bedeutung verlieren. Nur einmal (im A-moll Quartett) bringt der Meister an dieser Stelle eine ganz ausgeführte neue und sehr auffallende Melodie. In den andern Fällen sind sie wohl auch vorhanden, aber minder herkömmlich vorbereitet, auch mehr angedeutet als ausgeführt, weniger abstechend und wichtig hervorgehoben. Besonders wenn man in diesem Punkt die 6 ersten Quartette op. 18 mit den letzten vergleicht, so erscheint der Unterschied sehr bedeutend. Nicht allein daß dort mit einer gewissen Regelmäßigkeit zur Dominante geleitet und eine gehörig auffallende Halbcadenz vorbereitet wird, — der Seitensatz hat auch immer vollkommene Liedform, und um ihn recht eindringlich zu machen, spielen häufig alle 4 Stimmen im parallelen Rhythmus (Vergl. G-dur, D-dur, wo aber in der Modulation eine Abweichung, — A-dur, ebenso — B-dur). Diese Parallelstellen schwinden in den späteren Quartetten fast ganz, oder sie werden doch zu andern Zwecken verwendet, — die Homophonie weicht der Polyphonie. Ueberhaupt emancipirt sich der Meister in contrapunktischer Beziehung von seinen unmittelbaren Vorgängern, und macht eine Schwenkung zu S. Bach zurück, dessen reichere Polyphonie in neuer Anwendung wieder einführend. Erscheinen in den ersteren Quartetten die Themate zumeist entweder unisonisch oder einfach harmonisch begleitet (d. h. homophon), die Seitensätze entweder rhythmisch parallel und harmonisch (oft mit an sich unbedeutenden Akkordfiguren) begleitet, so tritt in den letzten das entschiedene Bestreben an den Tag, schon bei den Thematen größeren kontrapunktischen Reichthum zu entfalten, den Baß oder die Mittelstimmen bedeutsamer zu machen (Es-dur op. 127, A-moll op. 132, F-dur op. 135), oder gleich entschiedene Gegensubjekte auftreten zu lassen (B-dur op. 130). Je mehr sich Beethoven von gewissen stereotypen Formeln emancipirt, desto bedeutsamer gestaltet sich seine Stimmführung und man kann wohl unbedenklich sagen, daß eine volle Gleichberechtigung der Stimmen, d. h. eine melodische Durchdringung aller, erst in den späteren Quartetten bemerklich wird. —

Die Adagiosätze

nehmen zumeist die zweite Stelle in den Quartetten ein, und erscheint die Neigung zur Anwendung der Variationenform in stetem Zunehmen. In den ersten 6 Quartetten finden wir nur einmal Variationen (A-dur Nr. 5), dann aber an dritter Stelle, zugleich mit einem leichten Anflug von dem Virtuosenhaften der damaligen Variation. Die wirklichen Adagios sind immer vollkommen ausgebildete, daher etwas lange Sätze in der Sonatenform, d. i. mit wiederholten transponirten Seitensätzen. Auch in op. 59 und 74 hält der Meister noch an dieser Form beharrlich fest und bildet zuweilen außerordentlich lange Sätze (z. B. im C-dur Quartett op. 59). In den letzten Quartetten aber geht er hiervon ab, und bevorzugt entweder offenbar die Variationenform (Es-dur op. 127, Cis-moll, F-dur op. 135), oder er zieht jene schon früher (op. 18 C-moll) angewendete mehr scherzhafte Andanteform wieder hervor, um sehr langen und ernsten Sätzen zu entgehen (B-dur op. 130, Des-dur Satz), oder er bildet ganz kurze Sätze wie die Cavatina in demselben Quartett, oder das Gis-moll-Adagio Nr. 6 im Cis-moll-Quartett; oder er stellt neben einen varlirten Hauptsatz einen stark abstechenden Seitensatz wie im A-moll-Quartett op. 132. Wenn

*) Freilich fehlt es nicht an einzelnen entschieden Mozart'schen Floskeln; zum Beispiel in den Adagios des 2. und 6. Quartetts. Es ist dies aber so begreiflich, daß es Schade um jedes Wort wäre, welches man etwa zur Entschuldigung vorbringen könnte.

in früheren Quartetten die Anwendung der Fuge und des Canons als contrapunktischem Moment vorwiegend vom homophonen Styl abstechend stattfindet, so durchdringen sich in den späteren beide Formen mehr zu einer beständig polyphonen. Der größere Reichthum nach dieser Richtung, von dem wir schon bei den ersten Allegros kurz sprachen, ist besonders in den Adagiosätzen der letzten Quartette auffallend, seien es nun Variationen (namentlich die des Es-Quartetts op. 127, — weniger die des Cis-moll- und F-dur Quartetts), oder wirkliche Sätze in der Sonatenform wie das Des-Andante des B-dur-Quartetts, wo der melodische und charakteristische Faden der Stimmen fast nirgend abreißt, jede ihr volles Gewicht in's Ganze wirft. — Wenn wir uns nun den

Scherzo's

zuwenden, so ist es sehr auffallend wie sich Beethoven allmählich dem Menuett oder Scherzo in seiner früheren kleinen Form entfremdet und ganz eigenartige große Gebilde schafft. In den 6 ersten Quartetten finden wir diese Sätze noch auf den knappsten Raum beschränkt. Ein unterhaltendes, kurzes, munteres Stück zu bieten zwischen ernsteren längeren Sätzen scheint nach dem Vorgang Mozart's und Haydns noch immer der Hauptzweck. Aber schon in op. 59 bietet der Meister in seinem F-Quartett eine förmliche höchst romantische Phantasie an der Stelle des Scherzo (als 2. Satz); im E-moll-Quartett behält er wohl die Form des Menuetts (Hauptsatz mit Trio) bei, bietet aber einen Inhalt von hoher Bedeutsamkeit, und stellt dagegen in das Trio eine Doppelfuge mit zwei verschiedenen Gegenthemen und von phantastisch humoristischem Charakter. Im dritten (C-dur) haben wir wieder Menuettform, aber der Inhalt ist auch hier von sehr ernstem Gepräge, während im Es-Quartett op. 74 sogar hochdramatisches Leben waltet und ein heroischer Charakter ausgesprochen ist, im F-Quartett op. 95 aber ein verzweiflungsvoller Zug durch das Ganze geht, nur durch das Trio gemäßigt.

In den letzten Quartetten nun ist wieder der geistreichste Humor vorwaltend, und die Mittel sind: Künste des Contrapunkts und Originalität der Rhythmen. Beides findet sich in auffallendem Maße in dem Scherzo des Es-Quartetts op. 127, mit welchem übrigens der $^3/_4$Takt in den Beethoven'schen Scherzo's auf einige Zeit seinen Abschied nimmt; denn im folgenden B-Quartett haben wir das unbeschreibliche Presto im Alla-breve-Takt, dagegen auch, weil dieses Opus 6 Sätze hat, ein Danza todesca in $^3/_8$Takt; ebenso steht das große Scherzo (Nr. 5) im Cis-moll-Quartett im Alla-Breve Takt. Erst im A-moll-Quartett finden wir wieder einen Menuettartigen Satz im $^3/_4$Takt, im letzten F-Quartett dagegen wieder ein Scherzo im $^3/_4$, aber welch' phantastischen ausgreifenden Inhalts! Mit einem Worte: ob $^3/_4$ oder nicht, dieses Stück hat eine solche Bedeutung innerhalb des Ganzen erlangt, daß nur die gedrungene Kraft und der hohe Aufschwung Beethoven'scher erster und Finalesätze das nöthige Gleichgewicht herstellen konnte *).

Die Finale's.

Dieselben stehen bei Beethoven durchgehends im richtigsten Verhältniß zum ersten Satz, daher alle Veränderungen des Styls und Inhalts auf diesen Umstand zurückzuführen sind. Ist der erste Satz pathetisch, so athmet das Finale entweder weiche Resignation, oder es ist großartig, aufgeregt, erhaben. Ist er heiter, gemüthvoll, gemessen, so kommt im Finale das tändelnde oder humoristische Element zu voller Aussprache. In Nr. 1, 2, 3 und 5 der Serie op. 18 ist dem ersten Satz gemäß die leichte Rondoform mit scherzhaftem nicht zu sehr in die Höhe und Tiefe gehenden Inhalt im Finale vorwiegend. Nr. 4 hat einen pathetischen ersten Satz, — das Finale ist aufgeregt, leidenschaftlich und entschlossen, Nr. 6 hat einen ersten Satz voll ritterlichen Anstandes und ausdrucksvoller Würde, — im Finale finden wir ein Allegro, welches ebenfalls von gemessener Würde ist. In op. 59, Nr. 1 F-dur, wo der erste Satz mystisch, großartig und tief, findet sich ein mit dem Adagio durch eine Cadenz verbundenes Finale von edlem Stolz und hohem aber ruhigen Aufschwung. In Nr. 2 (E-moll) zu einem Anfangssatz voll schmerzlicher Klänge ein Finale von großartigem stolzem Schwung. In Nr. 3 (C-dur) zu einem ersten Allegro dessen Charakter vielleicht mit mystischer Schwärmerei und felsenfester Ueberzeugung zu bezeichnen wäre, im Finale eine Fuge von unerhörtem Feuer und rastlos aufstrebender Beweglichkeit. — Im Quartett in Es op. 74 zu einem ersten Satz voll beinahe unheimlich glühender Sehnsucht ein resignirtes Finale (Thema mit Variationen, — der einzige Fall in allen Quartetten) voll von Seufzern die sich mühsam und immer tiefer der gepreßten Brust entringen. Ganz ähnlich im F-moll-Quartett op. 95 zu einem höchst trotzigen ersten Satz ein Finale, das in seinem Thema und somit als Hauptcharakter schmerzliche Resignation ausdrückt und erst im Codasatz in F-dur sich zu lebhaftem Aufschwung aufrafft. — Dem gemüthlichen 1. Allegro des Es-Quartetts op. 127 entspricht ein leicht geschürztes sich heiter und bequem ergehendes Finale. Im B-Quartett op. 130 entspricht das nachkomponirte Finale mit seinem phantastischen durch Worte nicht näher zu bezeichnenden Wesen dem ganzen Quartett (das in seiner Sechssätzigkeit eine Masse von Gegensätzen und verschiedenen Bildern enthält) vielleicht mehr als dem hastigen ersten Satz an und für sich. Doch ist es schwer hierüber zu sprechen, wie denn überhaupt genaue Regeln über das Verhältniß der an sich selbständigen einzelnen Sätze nicht wohl aufzustellen sind. — Ein großartiges und in's Erhabene aufsteigendes Finale haben wir wieder im Cis-moll-Quartett zu einem ersten Satz, der die Gegensätze des tiefsinnigsten Schmerzes und himmlischer Freude nebeneinander aufstellt. Herrlich muß das hoffnungsreiche, zuerst weiche dann am Schluß in Lobgesang übergehende Finale des A-moll-Quartetts op. 132 in seiner Beziehung zu dem so kläglichen und trostlosen 1. Satz erscheinen. Ebenso passend das witzige Finale des F-Quartetts op. 135 zu dem aphoristischen, nirgend Ernst machen wollenden Anfangssatz.

Ueberblickt man mit einem Male das ganze Leben und die Schicksale des Meisters, und zugleich die 16 Quartette, so kann man nicht umhin zu finden, daß der Mensch und die Werke in einem sich völlig deckenden Verhältniß zu einander stehen; das Eine erklärt das Andere und Eines spricht günstig für das Andere, denn es ist überall Wahrheit vorhanden, nirgend gemachte, geheuchelte Empfindung. Unzweifelhaft ist auch die Zunahme an Kraft und Tiefe der Erfindung; denn wollte man auch das letzte F-dur-Quartett als schwächer denn das in A-moll oder Cis-moll bezeichnen, wie groß ist denn der Abstand der Opuszahl und der Zeit der Entstehung? Und wer steht dafür, daß, wenn Beethoven noch einige leibliche Jahre mehr erlebt hätte, das F-dur-Quartett nicht einen würdigeren Nachfolger und die ganze Reihe einen bedeutenderen Abschluß gefunden hätte?

---

Die letzten Quartette sind „schwer" auszuführen. Aber in welcher Beziehung? Virtuosenhaftes ist hier nirgend vor-

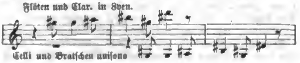
*) Im Es-Quartett op. 127 und im F-Quartett op. 135 scheint uns dieses Gleichgewicht ausnahmsweise nicht vollkommen vorhanden; die beiden mittleren Sätze sind bedeutender als die Hauptsätze. Merkwürdig ist die bekannte Thatsache, daß von Beethoven ab dieses bedenkliche Mißverhältniß immer mehr eingerissen ist, und in den neueren Quartetten und andern Sonatenformen die Hauptsätze meistens an Werth gegen die mittleren zurückstehen.

handen, weniger noch als früher, — Spielerei mit künstlicher und ausgeklügelter Technik war principiell nie Beethovens Sache und ist's auch hier nicht. Aber er fordert von dem, der seine Werke zum Verständniß Anderer bringen will allerdings vollkommene Künstlerschaft, völlige Beherrschung des Instruments, Gewandtheit im Rhythmischen, dann aber vor Allem geistige Bildung, Tiefe, Reinheit und Kraft des Gefühls. Wo eine dieser Eigenschaften fehlt, da wird die Produktion niemals vollkommen erscheinen, ja es kann sogar etwas Carrikirtes in die Darstellung kommen, das den ernsten Hörer peinlich berühren muß. Dadurch erklärt es sich aber von selbst, daß es nur Wenigen vergönnt ist, sich in die Mysterien der letzten Quartette durch das bloße Hören mit gutem Erfolg hineinzuarbeiten. —

## Kritische Revüe.

Heinrich Stiehl op. 41: Die Elfenkönigin. Gedicht von Fr. v. Matthisson. Für Frauenchor und Solo mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Leipzig, Kistner.

C-x. Frisch, gesund und ungekünstelt; dabei lebendig, charakteristisch, in so weit es das Gedicht zuläßt, und mit durchsichtiger, wirkungsvoller, durchweg hübsch klingender Instrumentation (Quartett, Flöten, Clarinetten, Fagotten, Hörner, Pauken und Harfe) — lauter Vorzüge, die nicht jedem Werke dieser Gattung eigen. Chöre und Soli entsprechend vertheilt; die Modulation einfach, wie es die Kürze des Werkchens (42 Seiten Partitur im schnellen (⁶/₈) Tempo) erheischt; das kleine Motiv:




sehr reizend benutzt. In Summa ein wenig Mendelssohn'sch, wie es Text und Situation mit sich bringen. Allen Akademieen, besonders als kleineres Intermezzo in Concertaufführungen des Besten empfohlen.

Hermann Linde. Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kahnt.

Ist's überhaupt schon schwer, nach dem Erstlingswerk eines musikalischen Autors ein Urtheil über ihn als solchen zu fällen, besonders aber seiner Zukunft das Horoskop zu stellen: so besonders bei diesem. Lauter Strophenlieder im einfachsten Gewande und (mit Ausnahme etwa von Nr. 3 und 6) mehr im, wie uns scheint, gewollten Volkston gedacht und geschrieben, als im (seit Franz Schubert) modernen Liederstyl. Was sich dabei bewahren und bewähren ließ, ist geschehen. Anständige Haltung, natürlicher Fluß der Melodie, gut klingende, wenn auch nicht eben reiche oder überraschende Harmonisation. Daher wohlthuend im Gegensatz zu so manchen Ausgeburten moderner Extravaganz. — Eine reichere Fantasie jedoch ließ sich bei dieser Tendenz des Autors, bei dieser Art von — wir können's uns nicht verhehlen — vorläufig fast schablonenhaftem Arbeiten in einem Erstlingswerke kaum entfalten. Ob sie der Verf. überhaupt besitzt? wir wagen's erst nach späteren Werken zu entscheiden. Das Opus ist Robert Franz gewidmet.

Th. Leschetizky. Op. 29. Des Woiwoden Tochter, Ballade von Em. Geibel. Für Chor, Solostimmen und Orchester. Clavierauszug. London, J. J. Ewer u. Comp.

Herrn General-Musik-Direktor Meyerbeer zugeeignet. Und mit Fug. Dasselbe Streben nach Effekt im Allgemeinen, dasselbe prätentiöse Wesen, das jedes Körnchen von etwaiger Erfindung Einem auf der Goldwage zumißt, mit der steten Interjektion: Hört, hört! Affektirt im höchsten Grad. Pikant sein sollende Melodien der ungesundesten Art,




Harmoniefolgen der gezwungensten oder geleckteſten Raffinirtheit. Die Erzählungen, dem ganzen oder getheilten (Männerstimmen-) Chor, jedes Einzelwort einer individuellen Stimme zugetheilt, das Ganze (nur 14 Seiten Clavierauszug) von der vollen Wucht, so scheint's uns nach dem Vorliegenden, des Gesammt-Orchesters begleitet. Eiskalt dabei — doch friert's uns nimmer; voll Gluth, doch wird's uns nimmer warm; grauenvoll, aber niemals graust's Einem. — Die ganze Gattung ist, und selbst in dieser Weise, schon so reich vertreten, daß es kaum frommt, dabei noch länger zu verweilen.

### Musikwissenschaftliches.

Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil.

G.N. Dem vor etwa einem Jahre erschienenen ersten Theil ist vor einiger Zeit der zweite gefolgt. Er behandelt die musikalischen und überhaupt theatralischen Zustände unter Friedrich August I. (1694—1733), und Friedrich August I. (1733—1763). In diese Zeit fällt das Aufblühen der sächsischen Hofkapelle und das Opernwesen unter Hasse, — gewiß zwei für eine allgemeine oder deutsche Musikgeschichte denkwürdige Ereignisse. Die Dresdner Capelle war damals neben oder nach der Wiener die bedeutendste in Deutschland. Wir nennen hier u. a. die Violinspieler Pisendel und Veracini, die Flötenspieler Buffardin (Franzose) und J. Quantz, den Pantaleon-Erfinder und Spieler Hebenstreit, den Oboisten Besozzi. Andere hervorragende Persönlichkeiten, welche in dem Werke vorkommen, sind außer Hasse: Zelenka (dessen Kirchencompositionen besonders hervorgehoben und, wenn auch vergessen, doch der Verbreitung werth, empfohlen werden — S. 78 ff.), Antonio Lotti, (welcher 1717 von Venedig nach Dresden kam und Opern für Dresden schrieb, S. 108), David Heinichen (Verfasser einer vortrefflichen Generalbaßschule, welche 1711 und unverändert 1728 erschien), Faustina Hasse (die berühmte Sängerin) u. s. w. Auch J. S. Bach kam einigemal nach Dresden, nicht nur, um seinen Sohn Friedemann (1733—1747 Organist in Dresden) zu besuchen, sondern auch um sich hören zu lassen und gewiß auch, um selbst zu hören (S. 121, 219 ff). Diese Andeutungen mögen genügen, um dem Leser den Inhalt des Buches vorzuführen. Will er näher eingehen, so können wir nichts Besseres thun, als ihm das Buch selbst empfehlen. Es ist klar und anschaulich geschrieben; der Verfasser bleibt immer bei der Sache, so daß der Leser überall den historischen Faden in der Hand behält; die Darstellung ist objectiv gehalten, mit Vermeidung alles Bombastes und falscher ästhetischer Krämerei, gewiß ein gutes Zeichen eines geschichtlichen Werkes. Wir bekennen, das Buch, dank der rein historischen Abfassung und der schlichten Schreibweise, mit Vergnügen gelesen zu haben und wünschen nur noch die Vollendung des unternommenen Werkes in dem Erscheinen der noch fehlenden Theile. Letztere werden auch über den Aufenthalt und den Wirkungskreis Karl Maria v. Weber's in Dresden berichten und, wie zu erwarten, neue, bis jetzt noch unbekannte Mittheilungen bringen.

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Fortsetzung.)

G. Metzler & Comp. in London hatten viele Holz- und Blech-Instrumente ausgestellt, letztere von den größten Bombardons bis zu den kleinsten Cornets in runder Form, die immer hübsch und elegant aussieht, ohne gerade überall für den Gebrauch

gleich bequem zu sein. Sehr hübsch waren mehrere mit einem Schallstück nach vorn geschweifte Instrumente, ähnlich dem von Rott in Prag erfundenen, aber nicht so gefällig geformten Bariton-Instrument „Glagol". Die schön gezogene Form dieser Instrumente verdient Nachahmung. Metzler erhielt die Preismedaille mit ausdrücklicher Hinweisung auf die „neue Form der Blechinstrumente für die Kavallerie". — Es waren zwar manche ähnliche aus Oesterreich ausgestellt, bei denen aber die Biegung des Schallstücks nicht so gefällig erschien. J. Köhler in Landau lieferte eine große Zahl von Militär-Blechinstrumenten, meist versilbert und von eleganter Form. Ein von ihm erfundenes neues (flügelhornartiges) Instrument, genannt „Harmonie cornopean" gestattet dem Bläser ohne Wechsel des Fingersatzes, blos durch Niederdrücken eines (vierten) Pistons, welcher die Luft in einen angefügten zweiten Schallbecher (bell) leitet, ein effectvolles Echo hervorzubringen. In dem Echoton mahnt das Instrument an die Oboe, und setzt den Anfänger überdies in den Stand, ohne Belästigung seiner Nachbarschaft zu üben. (Preis L. 10, 10 sh.) Die Firma Boosey & Sons in London hat unter anderm ein neues Blasinstrument ausgestellt, genannt „The Basso profondo" oder „Double slide contrabasso Trombono in B flat" (Preis 14 Guineen). Dies Instrument, welches zuerst bei den Militär-Konzerten im Cristallpalast (Juli 1861) mit großem Beifall gebraucht wurde, hat ein geringeres Gewicht (wenig über 8 Pf.) und leichtere Spielart, als die gewöhnlichen Baßposaunen. In der Mensur der Röhre gleicht es den österr. Bombardins. Das Instrument ist in 2 Theile getheilt wie die Zugposaunen. Das Schallstück läuft in der Mensur stark konisch zu der zweiten längeren Hälfte zu, welche gleich weit und zweimal gebogen den Zug vorstellt, während das Schallstück selbst (die kürzere Hälfte) elyptisch gebogen auf den Zug aufgesteckt und über der linken Schulter gehalten wird. Der „Basso profondo" ist mit einem Worte eine große Baß-Zugposaune, wie sie in den österr. Militärmusiken längst als unpraktisch erkannt und beseitigt ist. Wie die meisten derart construirten Instrumente ist der „Basso profondo" schwer rein zu stimmen, wird in der Höhe der Scala leicht zu tief, in der Tiefe zu hoch. Dies Instrument hätte noch in den Jahren 1830 — 35, wo die Baßinstrumente in Oesterreich sich auf Zug-Baßposaunen beschränkten, Aufsehen erregt, gegenwärtig ist diese Form bekanntlich durch gleich ausgiebige Instrumente praktischerer Form entbehrlich gemacht und in den Militärkapellen faktisch verdrängt. Bei diesem Anlaß können wir einiges Befremden darüber nicht verhehlen, daß diese alte Form von Zugposaunen nicht auch in den Theatern und Konzerten, allmälig den praktischeren Baßinstrumenten weicht, die in den Militärkapellen vollständig und mit Erfolg recipirt sind *). Auf der Londoner Ausstellung war die alte Form der Zugposaunen nur noch sehr spärlich repräsentirt.

Den genannten Firmen zunächst wären von engl. Ausstellern hervorzuheben: A. Chappel in London (Flöten und Clarinette von Holz und Metall), Clinton & Comp. in London (vorzügliche Flöten nach Böhm's System mit einer neuen Modifikation desselben), J. Higham in Manchester (Blechinstrumente, darunter Cornets mit neuen Verbesserungen) und Rudall, Rose, Carte & Comp. in London (Holz und Blechinstrumente, darunter Clarinette mit verbessertem Klappensystem zur Erleichterung des Fingersatzes. Clinton hatte in einem eigenen Glaskasten überdies eine sehr belehrende historische Ausstellung, nämlich eine chronologisch-geordnete Reihe Flöten, von dem ersten rohen Anfang dieses Instruments, bis zu dessen neuester Vervollkommnung.

*) „L'application de pistons à cet instrument lui a donné les moyens de chanter et de lier le sons, qui n'existent pas dans le trombone à coulisses, à cause des changements incessants de positions pour l'allongement et le racourcissement du tube."
(Fetis' Bericht über die Pariser Weltausstellung S. 1335.)

Frankreich. Die franz. Aussteller hatten ihre Instrumente in schmucken Glaskästen sehr zweckmäßig und zierlich ausgestellt und nicht versäumt, für Spieler zu sorgen, welche die Instrumente der Jury und dem Publicum vorzublasen verstanden. Das echt franz. Talent, etwas gut „in Szene zu setzen" hat sich auch in Brompton bewährt, und wird hoffentlich auf die österreichischen und deutschen Aussteller dieses Fachs nicht ohne wirksamen Eindruck geblieben sein.

Zuerst fielen die nachbarlich aneinander grenzenden Ausstellungen der beiden ersten Pariser Firmen auf: Adolf Sax (senior) und Gautrot. Ihre Instrumente waren in einem großen stattlichen sechseckigen Glasrondell untergebracht, das bequem 200 Stück Metallinstrumente faßte, umsomehr da die einfacheren Gattungen — deren starkes Messing keine Beschädigung fürchten ließ — unten wie Holzscheite aufgeschichtet lagen. Die Trefflichkeit der Sax'schen Instrumente, die Kühnheit in Erfindung neuer Formen, die Großartigkeit des Fabriksbetriebs haben diese Firma längst zur berühmtesten ihres Faches gestempelt; ein näheres Eingehen ist deshalb um so weniger nöthig, als das Meiste und Beste derselben (mit Ausnahme der später zu erwähnenden Pauken) bereits von der Pariser Ausstellung her bekannt war. Daß Sax in der Erfindung neuer Blasinstrumente mitunter etwas äußerlich vorgeht, zuerst die neue Form und dann den Zweck des Instrumentes in's Auge fassend, kann man sich nicht verhehlen. Dies kann jedoch die anerkannte Trefflichkeit, insbesondere der „Saxophons" nicht beeinträchtigen, die in Ton und Form wirklich originell, noch von Niemand erreicht worden sind. Es waren deren eine große Zahl, für Discant, Alt, Tenor, Baß und Contrabaß, sämmtlich ganz aus Metall verfertigt, ausgestellt. Bekanntlich ist Herr A. Sax nicht blos der erste Verfertiger, sondern zugleich der größte Virtuose auf diesem Instrument. — Gautrot's großartige Blasinstrumentenfabrik glänzte durch eine reiche Ausstellung aller Gattungen und Formen. Dies Pariser Haus (das schon im J. 1855 an 300 Arbeiter beschäftigte) nimmt jedoch nicht sowohl durch höchste künstlerische Vollendung, als durch die erstaunliche Quantität und Verschiedenheit ihrer Erzeugnisse und deren mäßige Preise eine so imposante Stellung ein. Unter Gautrot's Erfindungen befindet sich ein „nouveau duplex" (wahrscheinlich nach Pelitti, der ein ähnliches Instrument ausstellte) mit 2 Schallbechern (pavillons) verschiedener Größe und Einem Mundstück. Der Spieler kann die „beiden Stimmen" abwechseln lassen oder vereinigen, und so ganz „neue Effekte" hervorbringen. Der „Duplex" vereinigt entweder Contraalto mit einem B-Cornett (100 Francs) oder Contrabass mit einer Es-Trompete (240 Francs) u. s. w.

In einem andern Theil des Gebäudes, auf der Gallerie, hatte Alphons Sax (der jüngere Bruder Adolfs) 38 Metallinstrumente ausgestellt. Damit es auch an „neuen Erfindung" nicht fehle, gab es darunter 5 Stück Waldhörner, die bei sonst gleicher Haltung mit den gewöhnlichen Waldhörnern die Röhren auf dem Schallstücke dergestalt zusammengebracht haben, daß sie eher einer Bretze als einem Horn ähnlich sehen. So in einen Klumpen zusammengezogen, können die Röhren kaum frei genug vibriren, um einen guten Ton zu erzeugen. Die Instrumente von Sax junior waren im Allgemeinen von schöner, vorzüglicher Arbeit. Ein neues Erfindungspatent erlangte Sax jun. auf die Fabrikation verschiedener „instrumenta saxomnitoniques". Das neue Prinzip derselben (auf alle Blechinstrumente anwendbar) besteht in der Vereinigung aufsteigender Pistons (für die aufsteigende chromatische Tonleiter) mit herabgehenden Pistons, welche die abwärts steigenden chromatischen Tonleitern hervorbringen. Durch diese neue Theilung in Halbtöne will Sax die größtmögliche Leichtigkeit (z. B. in Hervorbringung bisher unausführbarer Triller), Egalität und Tonfülle erzielen.

Triebert & Comp. als eine der ersten Pariser Firmen längst anerkannt, erwies sich unübertroffen in der Anfertigung von Oboen und Fagotten. Man kann nichts Eleganteres sehen,

als die Triebert'schen Holzblaseinstrumente aus schwarzem Holz mit Silberklappen. Das System Böhm's hat Triebert zuerst auch auf Oboe, Clarinett und Fagott übertragen, ein Verdienst, das bei der Medaillen-Zuerkennung an diese Firma ausdrücklich hervorgehoben wurde. Namentlich die ausgestellten Oboen mit 14 Klappen leisteten an Leichtigkeit des Fingersatzes und Schönheit des Tons Ungewöhnliches, Triebert's kleine Oboen in Es sind eine empfehlenswerthe Novität für Militärmusiken.

Unter den Instrumenten von Breton aus Paris fielen prachtvolle Flöten aus weißem und grünem Cristallglas mit silbernen und vergoldeten Klappen auf, ferner Mundstücke von Cristallglas für Clarinetten und Metallinstrumente. Gegen die ganz aus Cristallglas verfertigten Flöten und Clarinetten dürfte deren Gebrechlichkeit und der hohe Preis sprechen. (Preis einer Clarinette von Cristall durchschnittlich 250 Francs) Mehr Aufnahme dürften die gläsernen Mundstücke (5 Francs das Stück) finden, falls sie für die Zähne des Bläsers sich nicht allzu unangenehm oder nachtheilig erweisen. Jedenfalls sind sie ungemein reinlich, von Feuchtigkeit und vom Temperaturwechsel nicht affizirbar. Im Fach der Holz- und Rohrinstrumente war sonst keinerlei erhebliche Neuigkeit vorhanden. Zu erwähnen ist allenfalls noch, daß das „Englisch-Horn" von den vorzüglichsten franz. und engl. Fabrikanten (namentlich von Gautrot) nicht mehr mit der bekannten Krümmung, sondern ganz gerade gebaut wird. Hervorzuheben sind ferner: Lot in Paris mit Flöten von besonderer Gleichheit des Tons; Buffet-Crampon (Paris) nach Triebert der Erste in Verfertigung trefflicher Clarinetten, (namentlich Baßclarinetten) und Oboen, Godefroy (Paris) mit vorzüglichen Flöten *); Husson, Buthaud & Thibouville (Paris) mit beiläufig 100 Stück Holz- und Blasinstrumenten (dann guten und billigen Violinen); Courtois (Paris) mit trefflichen Natur- und Pistonhörnern; Henry & Martin (Paris) mit gut gearbeiteten Blechinstrumenten, **) Labbaye (Paris) mit trefflichen Instrumenten von zierlicher, wenngleich nicht runder Form. Diese Firma liefert noch viele Zugposaunen, die zwar von gutem Ton, aber in ihrer unbeholfenen Form so gut wie antiquirt sind.

Die engl. und franz. Blasinstrumente imponirten durch schöne Anordnung und Eleganz der Formen. Mit Ausnahme von Labbaye in Paris hatten fast alle die runde Form (wenn auch in sehr mannigfaltigen Biegungen) angenommen, welche vor zehn Jahren noch selten bei ihnen zu finden war. Das Vorbild österr. Fabrikation hat hierin offenbar einen Einfluß geübt. Leider entschließen Engländer und Franzosen sich noch nicht zur Nachahmung der österr. Flügelhörner in allen Tonarten. An ausdrucksvoller Schönheit und Mannigfaltigkeit der Tonfärbung stehen die engl. und franz. Militärmusiken auch aus diesem Grunde (abgesehen von anderen) hinter den österr. zurück.

Franz. und engl. Instrumentenmacher pflegen in ihren kleinen Blechinstrumenten (Cornets etc.) die Maschine in der Mensur zu weit, in den Baßinstrumenten zu eng zu machen, weßhalb die hohen Instrumente in der Höhe schwer zu blasen sind, die Bässe in der Tiefe nicht ausgeben. Im Ton fanden wir die franz. und engl. Instrumente stark und glänzend aber etwas kurz. Dies rührt unter anderm wohl daher, daß die Maschine in die Mitte der Röhre des Instruments, also zu hoch gestellt ist, wodurch die Vibration gleichsam gesperrt oder unterbrochen wird; der Ton, der erst unterhalb der Maschine sich bildet, findet nun eine zu kurze Röhre vor, die nicht so viel Vibration geben kann, als eine noch einmal so lange. Dies ist wenigstens die Ansicht der besten österr. Instrumentenmacher, während die Franz. und Engl. die Stellung der Maschine für unerheblich halten. Auch darin zeigt sich noch eine durchgreifende Verschiedenheit, daß die österr. Instrumentenmacher die Cylindermaschinen vorziehen, während die Engl. und Franz. überwiegend bei den Pistons verbleiben *). Allerdings erhöht das „Cylinder à rotation" (in franz. Catalogen auch mit „genre allemand" bezeichnet) den Preis eines Instruments, allein das Spiel wird dadurch leichter und sicherer.

Was die deutschen Fabrikanten mit Nutzen von den franz. annehmen könnten, ist die Verwendung eines nicht allzu schweren, sondern dünneren und wohl gehämmerten Metalls, namentlich für Trompeten und Hörner. Die Deutschen nehmen zu schweres, dickes Metall, der Ton wird zwar stark und sicher, aber nicht schmetternd wie er soll **). Eine gute französische Trompete vibrirt förmlich, wenn sie geblasen wird, in unsern Orchestern nimmt hingegen seit 30 Jahren das Blech einen bedauerlichen Signalhornton an, der an Feuerlärm mahnt.

Von belgischen Ausstellern stand Karl Mahillon (Brüssel) obenan, mit exzellenten Blechinstrumenten, worunter 2 Helikons nach Stowaßer gebaut. Nebst Mahillon zeichnete sich unter dessen Landsleuten Albert durch gute Holzblasinstrumente aus.

Aus dem Zollverein nennen wir obenan F. A. Schmidt in Cöln mit recht hübschen, mit einer eigenen Art Cylindermaschine versehenen Blechinstrumenten. W. Schuster aus Markneukirchen hatte 20 Blechinstrumente aus weißem und gelben Metall ausgestellt. Weniger lobenswerth waren die Blasinstrumente der namensverwandten Firma Gebrüder Schuster aus Markneukirchen, welche offenbar die Preismedaille in Würdigung ihrer brauchbaren und billigen Streichinstrumente erhalten hat. M. K. Pfaff aus Kaiserslautern (Baiern) brachte 6 Stück Metallinstrumente, worunter ein ganz vorzügliches Waldhorn ausgestellt, G. Messenharter in Stuttgart 14 Stück gut gearbeiteter Blasinstrumente, Stegmayer aus Ingolstadt preiswürdige Metallinstrumente mit Cylindermaschinen.

Aus Holland hatte nur eine Firma, D. E. van Osch in Mastricht Metallinstrumente und zwar recht mittelmäßige ausgestellt.

Italien war in diesem Fache durch die bekannte Firma Pelliti in Mailand repräsentirt. Sie hatte circa 17 Instrumente in Holz und Metall nach London gesandt, worunter eine neue, wie wir glauben, unpraktische Erfindung, darin bestehend, daß Instrumente in C oder B, hier namentlich eine Posaune und ein Tenorhorn durch einen Tonwechsel und eine Cylindermaschine verbunden sind. Wünscht nun der Bläser weichen Ton, so stellt er den Tonwechsel auf die Röhre des Tenorhorns, wünscht er schmetternden, auf die Posaune. Ungefähr dasselbe ist der erwähnte „nouveau duplex" von Gautrot.

Der alte Ruf der österr. Blasinstrumente war durch mehr als eine Firma auf das Günstigste aufgefrischt. Wir nennen zuerst Hrn. V. F. Cerveny in Königgrätz (Böhmen), dessen Instrumente sowohl durch Vorzüglichkeit der Arbeit als durch Neuheit und Zweckmäßigkeit der daran angebrachten Erfindungen bereits bei mehr als einer Ausstellung Aufsehen erregt haben. Cerveny hatte 32 Stück Metallblasinstrumente ausgestellt, alle mit der von ihm neu verbesserten und patentirten Cylindermaschine. Dar-

*) Im Allgemeinen hatte der Ton der franz. Oboen nicht jenen Schalmei-Charakter, den wir an dem Instrumente lieben und in Deutschland finden. Durch die Böhm'sche Reform ist leider der eigenthümliche Oboeton etwas Clarinettartig geworden.

**) Diese Firma macht besonders aufmerksam auf das von ihr verwendete neue Metall, Namens Orpheide, welches den Preis nur wenig steigert (im Durchschnitt um 10 Francs für das Instrument), schöner und dauerhafter als das gelbe Kupfer ist.

*) Nach dem Preistarif F. Besson's z. B. erhöhen Rotationscylinder den Preis eines Instruments um 4 bis 6 Guineen. Dieser Fabrikant kündigt an, daß er nach Belieben jedes Blechinstrument auch mit Cylindermaschinen verfertige, diese aber nicht empfehlen könne „Cylindres although more expensives than Pistons, are far from being so valuable as regards solidity and correctness."

**) Der Bau der Röhre bei französischen Trompeten und Signalhörnern ist weniger konisch und die Formentwicklung des Schallbechers eine kürzere, wodurch der Ton heller und schmetternder klingt als bei deutschen Instrumenten.
(J. Hellmesberger's Bericht über die Pariser Ausstellung 1855 an den Deutschen Zollverein S. 687.)

unter sind besonders bemerkenswerth, die von Cerveny erfundenen Cornons, welche bei Platzmusiken im Freien sehr vortheilhaft die Stelle der Waldhörner vertreten, einen stärkeren, volleren und doch leichter ansprechenden Ton haben. Ferner ein trefflicher Contrabaß, ein Bariton-Soloinstrument für geschlossene Räume, Namens „Phonikon“, von weichem, der menschlichen Stimme verwandten Klang. Ein „Baroxyton“ für starke Bariton-Solopartieen im Freien, weniger mühsam und schwer, als die großen „Contrabaß“ oder „Helikon.“ Ferner treffliche Obligat-Althörner (meist in F oder Es), welche die Bestimmung haben, die Melodie, wo sie für die Baritonhörner zu hoch wird, oder doch schon „aus dem Herzen des Instruments tritt“ zu übernehmen. Ein kleines Metallfagott, nach den Principien Böhm's (mit 21 Klappen), das in der That einem längst gefühlten Bedürfniß der Militärcapellen abhilft. (Das 1851 in London ausgestellte neuartige Metallfagott von Ad. Sax dürfte die Anregung dazu gegeben haben.)

Diese Instrumente sind durchaus Erfindungen Cerveny's. An verschiedenen andern waren sinnreiche Verbesserungen bemerkbar, welche man dem Erfindungsgeist dieses Fabrikanten verdankt. So hatte Cerveny u. A. Waldhörner ausgestellt, welche, in der Mensur nach seinen „Cornons“ construirt, die üblichen engen Waldhörner an Fülle des Tons und an sicherer, leichter Ansprache übertreffen. Das Tritonikon, welches trotz seiner Vorzüge bisher der unbehilflichen Länge wegen, nur seltene Verwendung fand, baut Cerveny 20 Zoll kürzer. Die größten Verdienste erwarb sich Cerveny durch die von ihm erfundene treffliche und äußerst bequeme „Tonwechselmaschine“, anstatt der Aufsatzbogen. Diese Vorrichtung, so wie die meisten andern Erfindungen und Verbesserungen Hrn. Cerveny's fanden bei Gelegenheit der Münchner Ausstellung eine so gründliche und detaillirte Besprechung in Prof. Schafhäutel's officiellem Bericht, daß eine ausführlichere Beschreibung hier überflüssig wäre. Außer H. Cerveny excellirten von österr. Blas-Instrumentenmachern Ignaz Stowasser in Wien mit vortrefflich gearbeiteten Blechinstrumenten, unter welchen namentlich ein vorzügliches Signalhorn Anerkennung fand und Franz Bock in Wien, dessen Metallinstrumente (etwa 30 Stück) vom „Helikon“ bis zum „Cornet“ hinauf durch Schönheit des Tons und der Ausstattung glänzten. Die rühmlich bekannte Firma Ziegler & Sohn in Wien war durch in Ton, Stimmung und Ausstattung vorzügliche Flöten repräsentirt. Daß die sogen. „alte Flöte“, wie sie Ziegler so vortrefflich verfertigt, sich im Londoner Industriepalaste ziemlich einsam befand, und in den Orchestern Englands, Frankreichs und Belgiens von der neuen „Böhm'schen Flöte“ nahezu verdrängt ist, müssen wir als bemerkenswerthe Thatsache anführen. Schon der officielle französische Bericht über die Weltausstellung von 1855 constatirt, daß die namhaften Instrumentenmacher, wie Gautrot, Lot ꝛc. „alte Flöten“ nur noch, durch commercielle Gründe gezwungen, neben den Böhm'schen weiter erzeugen. Wir kämen viel zu spät, wollten wir hier das Princip der Böhm'schen Flötenconstruction expliciren oder die großen Vorzüge dieser Erfindung preisen. Kräftig im Ton, in der höchsten Lage leicht ansprechend, voll und ausgiebig in der Tiefe, muß die Böhm'sche Flöte überdies durch den Einen großen Vorzug den Weg durch die Welt machen: sie schont die Lungen des Spielers. Die Nachtheile der Böhm'schen Flöte sollen nicht verschwiegen sein, sie sind meist nicht streng musikalischer Natur. Vorerst ihr weit höherer Preis (bei Gautrot kostet die Böhm'sche Flöte 260 Francs, mit Silberklappen 360, die gewöhnliche 60 Francs, mit Silberklappen 100), sodann die Schwierigkeit der Reparatur, da bisher die Mehrzahl der europäischen Instrumentenmacher sich nicht darauf versteht. Diese beiden Nachtheile dürften sich mit der Zeit vermindern. Immer wird die Böhm'sche Flötenconstruction die einzige bleiben, welcher wissenschaftliche Principien zu Grunde liegen.

W. J. Lausmann in Linz hatte blos ein B-Clarinett (Ebenholz und Silberklappen) ausgestellt, das jedoch durch starken guten Ton und reine Stimmung dieser jungen Firma die „ehrenvolle Erwähnung“ zuwendete. Wir nennen ferner aus Oesterreich Josef Srpek in Wien, eine junge vielversprechende Firma (Blechinstrumente), Gustav Bohland zu Graslitz (Böhmen) mit recht guten und sehr billigen Instrumenten, endlich Josef Stöhr aus Prag, eine alte akkredidirte Firma, die jedoch unseres Wissens noch Besseres, als das hier Ausgestellte zu liefern im Stande ist. Für künftige Ausstellungen möchten wir den österr. Instrumentenmachern rathen, sich zu Collectivausstellungen zu entschließen, wie die Engländer und Franzosen ihre Instrumente in langen netten Glaskästen oder Rondells (ohne Zwischenwände) nebeneinander zu reihen, und die einzelnen Firmen durch oben angebrachte Täfelchen zu bezeichnen. Auch für Instandhaltung der Instrumente und für die Anwesenheit geschickter Bläser müßte — was in Brampton leider fast gar nicht der Fall war — gesorgt werden. — Die Medaille erhielten nachstehende Fabrikanten von Blasinstrumenten:

In England: Besson, Chappel (zugleich für Harmonium und „silent drum“), Clinton, Distin, Higham, Köhler, Metzler, Rudall. Frankreich: Breton, Buffet & Comp., L. A. Buffet jun., Courtois, Gautrot, Godefroy, Henry & Martin, Labbaye, Lot, Adolf Sax, Alphons Sax, Triebert. Belgien: Albert, Mahillon. Oesterreich: Bock, Stowasser, Ziegler (Wien), F. Cerveny (in Königgrätz). Die ehrenvolle Erwähnung: Bohland in Graslitz, Lausmann in Linz, Srpek in Wien und Stöhr in Prag. Im deutsch. Zollverein: Pfaff (Baiern), Schmidt (Köln), M. Schuster jun. (Markneukirchen), Meffenharter (Stuttgart). Italien: Pelitti in Mailand. (Schluß folgt.)

## Nachrichten.

Wien.

F. A. Doppler's romantische Oper „Wanda“ (Text aus dem Ungarischen des Dr. Th. Bakody von O. Prechtler) ist Samstag den 27. Septemb. mit vielem Beifall über die Bretter des Hofoperntheaters gegangen. Wir können heute nur so viel bemerken, daß an diesem Erfolg das wohl sehr einfache doch ansprechende Textbuch und die leichte sich vorwiegend in nationalen Melodien und Rhythmen ergehende Musik gleicherweise Antheil haben. Herr Doppler, trefflicher erster Flötist im Orchester dieses Theaters, scheint durch vieljährige Beobachtung jene Routine und Praxis erlangt zu haben, in Folge welcher es auch einem minder Begabten und zu einem minder hohen Ziel Anstrebenden gelingen mag, für die Gegenwart in einem gewissen Kunstzweig das unmittelbar Ansprechende zu treffen. Musikalisch Interessantes enthält die Oper sehr wenig, obwohl der Mangel an originaler Erfindung geschickt genug durch gewandte und selten allzutriviale Harmonik, dann durch sehr wirksame Instrumentirung verdeckt ist. Diejenigen, welche nach dramatischem Werth in höherem Sinne fragen, werden ihre Rechnung am wenigsten finden. Vielleicht kommen diese Blätter noch genauer auf das Werk zu sprechen. Für heute bemerken wir nur noch, daß die Darsteller der Hauptpartien: Frl. Wildauer, dann die Herren Mayerhofer, Walter und Hrabanek, ferner Chor und Orchester unter der Leitung des Herrn Dessoff alle Anerkennung verdienen.

Kirchenmusikaufführungen des Altlerchenfelder Kirchenmusik-Vereins. Am 5. Oktober Messe in C. (Mariazeller) von J. Haydn. Am 12. Messe von Fr. Schubert in B. op. 141. Am 19. Messe in C von Mozart. Am 26. Messe in B. von G. F. Händel (das Programm schreibt Händl).

Das hundertjährige Jubiläum der ersten Aufführung des Gluck'schen „Orpheus“ auf dem Wiener Hof-Operntheater wird am 5. Oktober in feierlichster Weise auf der ..... Berliner königl. Bühne begangen werden. Bei dieser Gelegenheit kommt auf der hiesigen Bühne Rota's neuestes Ballet „Monte Christo“ in einer glänzenden, mehr als fünfzehn tausend Gulden kostenden Ausstattung zur Aufführung. So wird die Kunst an unserem Operntheater geehrt und ihr Ansehen gewahrt.

## Briefkasten der Redaktion.

R. in B. Wenn Ihnen die Erledigung der Referenda in nächster Zeit unmöglich, so ersuchen wir sie an D. abzugeben, welchen wir hiermit gebeten haben wollen bald von sich hören zu lassen. Hoffentlich haben Sie sich wieder erholt. — M. in R. Wir wollen nicht weiter in Sie bringen. Bleiben Sie bei Ihrem früheren Vorhaben.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 41. Wien, 11. Oktober 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 3 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Ueber Liedertafeln.

(Ein Gespräch von Ohngefähr.)

Von C—x.

Und Sie haben, wie ich höre, dem Sängerfest in — nicht beigewohnt?

„Dem Sängerfest? Was denken Sie? Ich — ein abgesagter Feind des ganzen Liedertafelwesens?"

Sie scherzen!

„Mein voller Ernst. Wenn ich ein Sängerfest am Main wittere, so lauf ich grades Weges an die Oder, jenem auszuweichen."

Und welchem neidischen Griesgram verdanken es diese herrlichen Institute — jene Liedertafeln mein' ich, oder diese Sängerfeste — in solchem Maße Ihren Zorn erregt zu haben?

„Ihrer eigenen Art und Weserheit jene, diese ihrer ganzen Tendenz und Richtung."

Da wär' ich in der That begierig, Ihre Gründe zu vernehmen, mit denen Sie dem Gusto der ganzen musikalischen Welt ...

„'s giebt Ausnahmen, Freund!"

... der ganzen musikalischen Welt, behaupt' ich, Hohn sprechen und in's Antlitz schlagen. Entweder Sie sind ein Sonderling, der sich bemüht, Alles mit anders gefärbtem Glase zu betrachten, wie andere gute Leute — das wäre mir neu; oder ein Misantrop — als solchen hab' ich Sie noch nicht erkannt; oder endlich geradezu —

„Warum stocken Sie?"

— ein Musikfeind —

„Doch im Hoffmann'schen Style?"

— in guter deutscher Prosa, und ich habe Sie stets für das Gegentheil gehalten.

„Und wenn ich nun zu diesem Gegentheil mich wirklich bekennte?"

Dann begreif' ich Ihre Abneigung nicht.

„Haben Sie Zeit, ein Viertelstündchen — kann sein auch nicht so lange — mir zuzuhören, so wird vielleicht Ihre Verwunderung sich etwas mindern."

Oder — denn Sie erlauben mir doch Einwürfe — Ihre Halsstarrigkeit. Aber beginnen Sie, denn schon brenne ich vor Wiß- und Neubegierde.

„Ihr Zorn wird stärker brennen, als Sie selbst, wenn ich beginne. Denn — um gleich in medias res zu schreiten — die Liedertafeln sind in meinen gefärbten Augen nichts weniger als: Mörder der Männerkehlen, Verderber des guten Geschmacks, Beförderer der Eitelkeit und des einseitigen Virtuosenthums, dadurch Hemmschuhe des gemischten Gesanges."

Keine Laster mehr?

„Keine. Ich beginne mit dem ersten. Sie werden mir zugestehen, daß bei dem Raum von 2 bis 2½ Oktaven — oder wollen Sie den Baß noch tiefer als bis F, höchstens E hinunterdrängen, den Tenor noch höher als bis h, höchstens c hinaufschrauben? — daß bei jenem kleinen Raum, in dem vier Stimmen sich bewegen sollen, die Außenstimmen, wollen sie nicht fortwährend mit den übrigen sich kreuzen, in ihre äußerste Region zu flüchten sich gezwungen sehn (der 2. Baß von F bis f, der Primtenor von a bis a)."

Warum nicht kreuzen? frag' ich.

„Weil dadurch der Männergesang gerade das einbüßen würde, was ihn allein populär macht, populär erhält: die Klarheit nämlich, oder eben — Popularität (in anderm Sinn). Nun aber ist für eine jede Stimme, sie sei männlich oder weiblich, nicht die Höhe an sich anstrengend oder die Tiefe — vorausgesetzt, daß beides die Natur des Individuums nicht überschreite — sondern vielmehr das Verweilen derselben in einem jener beiden Extreme. Das Verweilen in der Höhe, weil es durch die anhaltende Spannung der dabei verwandten Muskeln (auch zum Theil Stimmbänder) diese abspannt, schwächt und endlich siech macht; das Verweilen in der Tiefe, weil durch die Nichtübung jener Muskelthätigkeit das Organ seine Spannkraft überhaupt verliert und oben einbüßt, was es unten — aber noch mit einem Fragezeichen — gewann. Daher ein großer Theil der ersten Tenore nach geraumer Zeit Liedertafelsingens entweder forcirte Schreitenore abgibt oder dünne Strohtenore, ein nicht minder großer Theil der zweiten Bässe wieder entweder Stroh- oder sogen. Bierbässe."

Und also, weil ein Ding möglicher Weise Dem oder Jenem schaden könne, wollen Sie ihm überhaupt die Berechtigung zur Existenz bestreiten? Weil das Pferd zuweilen einen schlechten Reiter abwirft, darum soll das Reiten überhaupt untersagt werden? — Noch dazu ein Kunstding, ein Kunstinstitut! Sind denn die Liedertafeln der Gesundheit der Menschen zu Lieb' erstanden, oder stehen unter sanitätspolizeilicher Aufsicht? Der Kunst zu pflegen, gelten sie; nichts weiter.

„O der idealen Schwärmer, die zuletzt zu einer abstrakten Kunst gelangen, wie politisch zum abstrakten Staat! Euch — ich weiß es wohl — Euch sind die Menschen alle des Staates halber da, nicht der Staat der Menschen halber. Mögen die Letztern sämmtlich ausgerottet werden, wenn nur der Staat selbst oder, was dasselbe, die Idee desselben ihr ideales Leben fristen. Laß die Sänger rechts und links verwelken wie versengtes Gras, oder auswachsen wie das Korn bei stetem Regen — die Liedertafel bleibt uns ja, der herrliche Gedanke. Im Ernst geredet: unter sanitätspolizeilicher Aufsicht stehen sie nicht, Eure Liedertafeln, aber wollte Gott, daß sie einer solchen unterstellt würden! — Nicht weil durch Zufall einmal dieser oder jener Stimme möglicher Weise geschadet werden könne, sondern weil vermöge der Vertheilung der Kräfte in unsern Liedertafeln der nothwendige Gang der Natur es so mit sich bringt, weil dies die Regel, von der nur herkulische Naturen die Ausnahmen bilden — darum halt' ich sie für stimmgefährlich. Um bei Ihrem Gleichniß zu bleiben: das natürliche Reiten soll nicht abgeschafft werden, weil einmal ein Reiter, und ein schlechter, stürzt; aber weil auch der beste Reiter dann

fast immer stürzen wird, soll das Reiten auf Kopf und Schwanz des Pferdes im Allgemeinen nicht geduldet werden. Das Exercitium werden sie nun zwar beim Pferde (außer ausnahmsweise bei der Kunstreiterei) von selber unterlassen; dennoch treiben sie's tagtäglich — in Euren Liedertafeln."

Aber wer zwingt uns denn, durchaus zu diesen Extremen unsern Rekurs zu nehmen? Dem deutschen Liede überhaupt werden Sie gewiß mit mir die Anerkennung nicht versagen, es mag von einer Stimme gesungen werden oder vom ganzen Chor, von Frauen- oder Männerstimmen? Wie, wenn wir nur dreistimmig sängen in den Liedertafeln, oder zweistimmig, oder unison? Da fiele ja hinweg, was Sie als Stimm-schädlich aussetzen.

„Es fiele weg. Ich bin's zufrieden. Aber auch Ihr ganzes Institut der Liedertafelei. Will sich ein Corps von Männern, seien es Studenten oder andere gute Leute, ein oder 's andere Mal vereinen, so recht nach Herzenslust ein paar, wohl auch recht viele deutsche Liederweisen zu singen — wir verwehren's ihnen nicht. Sogar: so recht nach Herzenslust — wir singen's mit. Und wenn's dann diesen musikalischen Naturen einfällt oder jenen, eine zweite Stimme improvisirend hinzuzufügen, oben oder unten — wie man's in Bergen täglich hört — 's klingt herrlich, wenn es musikalisch geschieht, und Keiner wehrt es ihnen. Aber eigends eine zweite Stimme hinzu zu componiren, möchte doch nur theilweise wichtig genug sein; und eigene Uebungen dazu anzusetzen, ja ein ganzes Institut zu organisiren, wo derlei vorgenommen und eingeübt werde, dazu ist's für musikalische Leute (und die nicht musikalischen bleiben besser überall außen vor) doch wiederum nicht wichtig und nicht schwer genug. Nun aber gar ganze Concerte von dergleichen Zweistimmigkeiten nicht vor zufälligen Gästen sondern vor geladenen, ja zahlenden: das möchte denn doch Ihnen selbst als ein Exceß erscheinen."

Ganze Concerte! Sie reden immer von den Ausschreitungen, die man an der Sache begeht, und schieben diese der Sache selbst in die Schuhe. Ist darum das ganze Institut der Liedertafeln schlecht, weil Ihnen ein Concert zu lang währt, oder gar uns allen? Lassen Sie uns endlich von der Sache reden!

„Sie werden eifrig, lieber Freund, und vergessen, daß ich nicht vom deutschen Liede spreche, dem ich allenthalben, wo es auftritt — ich brauch' es Ihnen nicht zu sagen — volle Anerkennung zolle. Sondern von den Liedertafeln, wie sie heut zu Tage sich hier wie überall constituirt und organisirt haben, hier wie überall ihr Wesen treiben. Von einem Sängerfest, vergessen Sie nicht, gingen wir aus, und ich hielt mich schlechtweg an der Stange. Indessen gut, wenn Sie wollen, schweifen wir ein wenig ab und kommen auf die Sache selbst und deren Bedeutung für die Kunst. Auch da glaub' ich in der Lage zu sein, dem vierstimmigen Männergesang nur einen ganz bescheidenen Standpunkt anweisen zu dürfen."

Vorher noch, wenn Sie mögen, setzen wir Ihr Sündenregister in's Reine, die Kehlen — etwa?! — Ihnen preisgegeben! Sie sprachen, glaub' ich, weiter von Verderbniß des Geschmacks.

„Des Geschmacks — allerdings. Und das Kapitel hängt mit dem vorigen, so paradox es klingen mag, ganz nah zusammen. Doch muß ich hier ein wenig weiter ausholen und bitten, mir genau zu folgen. Der Umfang unsrer Stimmen war, wie wir sahen, klein, sehr klein — nur $2^1/_4$ Oktaven. In diesem soll melodisch, ja harmonisch (denn Letzteres vindicirt sich die Liedertafel als Berechtigung) geleistet werden, was sonst vom ganzen Vokale in $3^1/_2$, oder nur vom gewöhnlichen Instrumentale begleitet, in beiläufig 6 Oktaven geschieht. Alles das auf mindestens 3, möglichst 4 Stimmen vertheilt, und dennoch soll's nicht kraus, nicht bunt, gelehrt, nicht unklar werden. Wie hier die Stimmen führen, daß sie frei harmonisch sich ergehen und ihres natürlichen Spielraums sich erfreuen können, ohne einander immer auf den Hacken zu sitzen, einander zu treten und zu stören? wie gar, wenn man einmal contrapunktisch werden wollte (und wer kann auf die Länge, sei er Schaffender oder Hörer, nur rein-harmonische Fesseln sich anzulegen ertragen?), ohne daß jene fortwährend einander kreuzen und in die Quere kommen? Dies das Eine: Beschränktheit des Raumes, Beschränktheit der Stimmbewegung. Ein Zweites ...."

Eine Zwischenfrage: Und warum laßt Ihr denn (ich interpellirte schon oben des Kreuzens wegen) warum laßt Ihr im gemischten Chore ohne Weiters Eure Stimmen sich vielfach kreuzen, den Tenor (Bach thut's so häufig) über den Alt hinauf, und diesen unter jenen treten?

„Weil die verschiedene Klangfarbe — doch die war's eben, von der ich weiter sprechen wollte — der 4 Stimmen, dazu ihr weiter Spielraum Alles dennoch klar und deutlich dem Ohre auseinander hält; weil mein Tenor in seiner Höhe ein ganz Anderes ist, als in derselben Tonlage mein Alt in der Tiefe, und keins das andere deckt, und nichts dadurch verschwimmt."

Das wäre anders bei den Männerstimmen?

„Ohne Frage. Der Klang der Männerstimmen ist nicht reich, nicht mannigfaltig gemischt, wie beim gesammten Vokale. Dieses theils hell theils dunkel; in der hohen Sphäre wieder relativ das Helle dem Dunkeln, in der Tiefe dieses jenem entgegenstehend. Bei jenen nur die eine Sphäre, die der Tiefe, hell und dunkel zwar schattirt, doch höchstens so schattirt wie das Violoncell auf seinem a (Tenor) gegen die übrigen Chorden, oder das Fagott — höhere, schneidendere Klänge und tiefere — oder endlich die Clarinette — Chalumeau und eigentliches Klanggepräge. Wie gesagt, zwei Stimmen laß ich gelten; da ist Verschiedenheit genug. Aber nun denken Sie sich eine Serie von Stücken, von 4 Violoncells, 4 Fagotten, 4 tiefen Clarinetten vorgetragen. Würden Sie's lange aushalten? Nein! Sie würden schreien über unerträgliche Monotonie. Viel lieber noch 4 Geigen, welche weniger concreten Klang besitzen und so mehr das allgemein Musikalische repräsentiren. (Ja fast besser noch 2 Alte und 2 Soprane, da diese wenigstens uns aus der ewig dunkeln Lage hinweg der strebendeeren, leidenschaftlicheren Helle, dem Glanz, dem Lichte zuführen. Aber wer gründet Frauenchorgesangvereine?) Das also das Andere: Monotonie des Klanggepräges. — Alles dies — oder was sonst noch? genug als Faktum liegt es vor — mag unsere größten Tonsetzer verhindert haben, sich mit Vorliebe dem Männergesang als eigener Gattung zuzuwenden, und während z. B. Mendelssohn der Liederhefte 3 und mit dem Nachlaß 5 schrieb für gemischten Chor, während Schumann deren mehrere sogar für Frauenstimmen setzte, existirt von Beiden verhältnißmäßig nur gar Ausnahmsweises (Mendelssohn: Ersatz für Unbestand nebst einem Heft Original) für Männerstimmen ohne Begleitung. Auch Schubert'sches ist sparsam nur gesät und meist sogar mit Piano- oder Instrumentalbegleitung. Von Haydn, Mozart, Beethoven ganz zu schweigen; denn Sie dürften mir einwenden: „Das war noch nicht die Zeit der Liedertafeln." Je weniger aber von den Genannten existirt (und dieser Vorrath reicht doch nicht für's ganze Jahr und x Concerte): mit um so größerem Feuereifer hat sich auf dieses so willkommene Terrain — wie auf Photographie das Heer der Photographen — der ganze Mittelschlag deutscher Compositeurs geworfen. Einmal: es war, so wie man's haben wollte, unschwer zu befahren. Und dann: der Auflagstimmen wurden bald Legion gebraucht, es gab Geld zu verdienen. So wurde das Ding bald zur Fabrikarbeit, so daß nicht nur der Markt in Kurzem überschwemmt war von den seichtesten, süßlichsten und allerfadesten Eintagsfliegen, sondern diese auch — denn man brauchte Neues und immer Neues — reißendsten Absatz fanden. Was Wunder, wenn die Seichtigkeit einmal auf das große Publikum, das seinen Geschmack

von vornherein nie mitbringt, vielmehr ihn bildet und verbildet durch das, was es hört, dann aber und hauptsächlich auf die Ausführenden, die sich stets damit beschäftigten, seine rückschlagende Kraft nimmer verfehlte!"

Und Schneider, Marschner, Spohr, Maria von Weber, Silcher und andere Bessere?

„Konnten immer nur theilweise ihre Tropfen in's Meer schütten, ihre Oasen in den weiten Sand der Wüste betten; so daß sie gegen den Ocean des Schlechten kaum in Frage kommen. Zum Theil auch gehören ihre Leistungen — und dazu paßt nicht allein der Männergesang überhaupt, sondern selbst männergesangliche Contrapunktik — zum komischen oder humoristischen Genre; und letzteres können wir in der Musik doch auch nur sehr begrenzt und ausnahmsweise ertragen."

Und z. B. Zöllner's schöne Müllerin?

„Da kommen wir auf ein rechtes Männergesangs-Kapitel, auf ein Beispiel wo derselbe eben ganz über seine eigentliche Sphäre hinausgreift. Und wenn wir auch ein wenig aus der Linie fahren, so drängt's mich doch, das gleich hier abzuthun, da mir es sonst vielleicht verloren ginge."

Schelten Sie mir Zöllner, und Sie werden bald auf Alles schelten. Carl Zöllner ist nach meiner Meinung gerade der Glücklichsten einer, die für Männerchor geschrieben haben. Nach meiner Meinung, sag' ich, die freilich nicht maßgebend sein soll.

„Wen leitet nicht, bewußt oder unbewußt, dies kleine Vorurtheil, jene subjective Stimmung u. s. w.? Maßgebend sein wollen heißt verwegen sein oder anmaßend. Zufällig nun ist Ihre Meinung — maßgebend oder nicht — auch meine Meinung. Carl Zöllner hat des Trefflichsten für Männerchor geschrieben. Und dennoch muß ich gerade seiner „schönen Müllerin" halber mit Ihnen (lebt er doch selbst nicht mehr!) eine Lanze brechen. Liebeslieder, insonders Liebeslieder wie sie Wilh. Müller hier geschrieben, sind wie alles rein-lyrisch-subjectiv Empfundene durchaus individuell, und müssen entweder geradezu von einem Individuum vorgetragen, oder doch demgemäß gedacht und behandelt werden. Soll ein Chor ein solches Individuum darstellen, so kann es nur entweder unison (dann von beliebiger Stimmgattung) oder durch das gesammte Vokale geschehen, weil ja in diesem sämmtliche Klangindividualitäten vertreten sind, also verschmolzen, mithin auch als wieder aufgehoben gedacht werden können; somit der gemischte Chor im Stande ist, gewissermassen das allgemein Menschliche zu repräsentiren. Selbst aber in diesem Falle nur rein-harmonisch, möglichst gar zugleich dieselben Worte singend, nicht losgelöst zu selbständigen Stimmen. Einen Theil dagegen des Vokalen von entschiedenem Klangcharakter in 3 oder 4 selbständige Stimmen auseinanderlegen, die alternirend einander folgen, antworten u. s. w. heißt verschiedene Individualitäten schaffen, und wie solche statt eines einzelnen Subjects auftreten dürfen, ist mir unklar. In dieser Weise Liebeslieder componiren heißt deren ganzen Charakter wenn nicht mißverstehen, so doch verwischen. — Doch das bei Seite. Lassen Sie uns vielmehr umlenken in die gerade Straße und unsern Wettkampf auf der abgesteckten Bahn des Weiteren verfolgen. — Ich wollte weiter von der Eitelkeit und dem Virtuosen-Gebahren der Sangesbrüder sprechen."

Von ihrer Eitelkeit ... Glück auf! Wohl weiß ich, daß sich in jeder Corporation der Eitlen welche finden, die nicht die Sache, sondern blos sich selbst im Auge haben. Wie diese einen Schatten werfen können auf das Ganze, vermag ich meinerseits nicht einzusehn.

„Und doch hängt's mit dem Vorigen, wie jenes mit dem Ersten, wieder eng zusammen. Wenn unsre Männergesangs-Literatur, wie ich behauptete, des Schlechten mehr enthält denn des Guten, ja von diesem im Gegensatz zu jenem nur ein Minimum — eine Behauptung, von deren Wahrheit Sie sich, lieber Freund, durch eine Durchschau des bereits Erschienenen und täglich noch Erscheinenden selbst überzeugen können" —

Dessen bin ich überzeugt.

„— so mußte die natürliche Folge sein, daß, da das „Was" nicht mehr die Quintessenz des Singens bildete, man schließlich das bloße „Wie" zum Ein- und Ausgangspunkte seines Strebens machen mußte. Und dieses bloße „Wie", die Art also, die Vortrefflichkeit der Ausführung nicht zum Mittel der Darstellung, sondern zum höchsten Zweck erheben, das ist's, was gerade das „Virtuosenthum" abscheidet von dem wahren „Künstlerthum." Da kam nun und dadurch alle die Tiftelei hinein in unsern Männergesang, jenes Renommiren mit dem Tempowechsel, jene unwürdigen Knaller von sforzatos und portamentos, jene piano-pianissimos und forte-fortissimos, jene smorzandos und morendos und flüstrandos. Da entstand der seiltänzerische Wettstreit, wer am meisten in diesen Dingen leiste, da die Eitelkeit der Dirigenten erstlich, dann des ganzen Chores, endlich Einzelner, die sich — sei's innerhalb des Chores, sei's als Solisten mit vielleicht (Gott sei bei uns!) Brummstimmen besonders hervorthaten. Da entstanden jene Wettkämpfe eben und nur um das „Wie" (denn das „Was" ward nur kaleidoskopartig und wie es kam zusammengewürfelt, Schönes und Edles neben den miserabelsten Miserabilitäten — nomina sunt odiosa —) jene Wettkämpfe nicht allein intra muros, nein über's eigene Weichbild hinaus in fremder Stadt, in fremdem Staat, in fremdem Lande — da sogar Kunstreisen ganzer Liedertafel-Corporationen, zu denen denn freilich auch der Wunsch, bei solcher Gelegenheit und ohne große Kosten ein fremdes Land, eine fremde Stadt zu sehen, oft nicht den geringsten Antheil haben mag."

Wovor uns Gott bewahren wolle!

„Der einzige wirklich praktische und zureichende Grund, den ich für solche Kunstreisen ganzer Institute, denen doch wahrhaftig kein wirklich künstlerischer Zweck, zum mindesten keine künstlerische Wirksamkeit beizumessen ist, begreife und allenfalls genehmige. Haben sie je von „reisendem gemischten Chor" gehört? (— ich nehme den Berliner Domchor aus *), und bei dem hat's freilich mit der Tiftelei ganz ähnliche Bewandniß —) je von Wettaufführungen klassischer Tonwerke für's Gesammt-Vokale? Aber freilich: bei ächtem Streben für die Kunst, beim Vorführen klassischer Tonwerke hat man in der That genug zu thun, jener, diesen gerecht zu werden, um noch nach Außen schauen zu können, nicht wie's Andre machen (denn daraus läßt sich lernen) nein! ob man's Andern nicht in dieser Kleinigkeit zuvorthun könne, oder jener, genug: nach äußerlichem Erfolg, nach Effekt beim Publikum zu haschen."

(Schluß folgt.)

## Recensionen.

Johannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für das Pianoforte, op. 24. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

8. B. So wenig Geschmack wir zwei vor einigen Monaten als op. 21 (Nr. 1 über ein eigenes, Nr. 2 über ein ungarisches Thema) bei Simrock in Bonn erschienenen Variationen-Heften desselben Componisten abgewinnen konnten (begreifen wir doch in der That nicht, wie ein guter Musiker wie Brahms es fertig bringen konnte so unmusikalische Themas zu variiren, deren erstes in jedem Theil statt 8 Takten 9 enthält, deren zweites von Takt zu Takt zwischen $^3/_4$ und $^4/_4$ wechselt), so sehr hat uns dieses Op. 24 eingenommen. Ja wir sollten eigentlich darüber gar nicht recensiren, weil wir uns völlig darein verliebt haben, Verliebte aber gewöhnlich den betreffenden Gegenstand in all zu rosenrothem Licht erblicken. Da wir jedoch dieses Geständniß vorausschicken so wird der geneigte Leser wohl Nachsicht mit uns haben, zugleich aber schärfer auf den Grund unseres Wohlgefallens sehen, was der Sache nur vortheilhaft sein kann.

Also warum gefallen uns diese Variationen so sehr? —
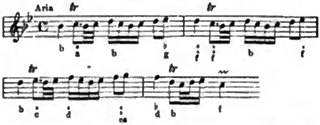
*) Und den Salzunger Kirchenchor! D. Red.

Weil sie erstens dem prächtigen ebenso lieblichen als kernigen und naiv-gesunden Thema gemäß eine Fülle von Musik, eine Anmuth, Frische und Gesundheit enthalten, wie sie in der gedankenarmen und verzwickten oder oberflächlichen und phrasenhaften Produktion der Gegenwart nur sehr selten zu finden sein dürfte. Zweitens weil die Lehren, welche uns Beethoven in seinen zahlreichen Variationen hinterlassen hat, darin befolgt erscheinen. Drittens weil dies nicht mit Beethoven's Mitteln (also in unselbständiger Nachahmung), sondern durchaus mit den Mitteln der Gegenwart geschieht und zwar sowohl nach Seite der Harmonik, als der neueren Claviertechnik. Viertens weil diese Harmonik und Claviertechnik nicht etwa die salonmäßig äußerliche auf Klingklang ausgehende ist, sondern die an Bach und allen Meistern geläuterte und hinaufgerankte.

„Hierfür bitten wir um Beweise." Gut! Obwohl das Beweisen in der Musik schwieriger ist als Manche meinen, obwohl es leichter ist eine Methode der Kritik aufzustellen als sie der wirklichen Musik gegenüber zu handhaben, so wollen wir doch an Belegen beibringen soviel uns möglich und dienlich scheint.

„Fülle, Anmuth, Frische und Gesundheit" offenbaren sich natürlich zunächst in Quantität und Qualität des Geschaffenen. Wenn wir nun sagen, daß der Componist zu seinem Thema 25 Variationen und eine 6 Seiten lange Fuge geschrieben hat, so ist, glauben wir für das Zeugniß der Quantität Einiges beigebracht. Und wenn wir weiter anführen, daß jede dieser 25 Variationen obwohl streng auf das Thema basirt, doch ein selbständiges Stück bildet, indem nämlich darin ein neuer Gedanke, oder eine rhythmisch melodische Bildung in neuer Weise durchgeführt ist, so dürfte die „Fülle" kaum mehr einem Zweifel unterliegen. „Frische und Gesundheit" müssen sich bewähren in dem Vorhandensein eines lebendig pulsirenden Rhythmus und in dem Abhandensein irgend krankhafter Erscheinungen im Periodenbau oder in der Harmonik. Wir müssen den Leser schon bitten das Heft selbst in die Hand zu nehmen, die Variationen unter einander zu vergleichen und zu bemerken, wie jede einzelne einen andern sehr deutlich ausgeprägten springenden Punkt aufzuweisen hat, aus dem sie hervorgeht und als dessen vollständige Ausbildung sie zu betrachten ist. Was etwaige krankhafte Erscheinungen in Periodenbau und Harmonik betrifft, so sind diese in ersterer Beziehung von vornherein dadurch ausgeschlossen, daß das Thema selbst sehr einfache Gliederung hat (zwei wiederholte Theile zu 4 Takten), und daß die Variationen streng dabei bleiben. Was aber die Harmonik betrifft, so folgt weiter unten das Nähere. — „Anmuth" spricht sich in der Musik nicht allein in der Gefälligkeit des Inhalts sondern auch in der Uebersichtlichkeit oder Durchsichtigkeit der Formen aus, sowohl im Großen wie im Kleinen. Das letztere ist nun freilich abermals durch die periodische Form des Themas von selbst gegeben, der Inhalt oder gemüthlich-geistige Gehalt jedoch ist Verdienst des Componisten. Nun finden wir daß sich in der 1. 2. 3. 5. 11. 12. 17. 19. 21. und 22. Variation ein durchaus sinniges, echt deutsch populäres Element geltend macht, das von jedem nur einigermaßen Empfänglichen sofort aufgefaßt werden muß. Kräftiges, Frisches, rhythmisch Pikantes enthalten die 4. 7. 8. 10. 14. 15. 16. und 25. Var. Schwermüthig ernst gibt sich die 13. Var., durch die Molltonart wenigstens gedämpft die sonst mehr gemüthliche 5. — Etwas mystisch angeschienen sind die künstlich canonische 6., dann die durchaus chromatische 20. 23. und 24. Variation. Ernst und heroisch klingt die ganz orchestral gedachte 9. Variation. Man sieht aus dieser Zusammenstellung daß das Gemüthliche, Herzliche, Innige, daher Anmuthige am stärksten vertreten ist.

Was den zweiten Hauptpunkt, das Anlehnen an das Beethoven'sche Variationenprincip, betrifft, so besteht das letztere bekanntlich in dem Herauswachsen durchweg bedeutsamer Motive und ganzer Tonbilder aus dem Thema, oder in dem Entstehen einzelner Variationen aus ihren Vorgängern mit Unterordnung jeder virtuosenhaften Absicht. Nun ist es in der That interessant genau zu verfolgen, wie Brahms das Thema, dessen ersten Theil wir hier beifügen,




allmälig melodisch rhythmisch oder harmonisch umgestaltet. Ein rascher Ueberblick möge dies darlegen. In der 1. Variation wird die einfache Melodie des Themo durch eine rhythmische Figur


u. s. w.

umspielt, zu welcher der Baß gleichsam das Gegentheil


u. s. w.

durchführt. In Nr. 2 verwandelt sich obige Figur in Achteltriolen legato


u. s. w.
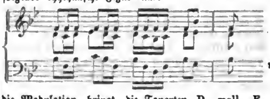
der Satz wird vierstimmig und es stellen sich in einfachen Achteln chromatische Gänge dagegen. Nr. 3 bringt das Thema mit langen Vorschlägen von oben,


u. s. w.

und die linke Hand imitirt diese Figur. In Nr. 4 bricht ein kräftiges Motiv von 4 Sechszehnteln herein,

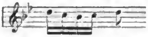

In Oktaven.

in sich die drei ersten aufsteigenden Noten des Themas enthaltend. In Nr. 5 B-moll nimmt bei leicht erkenntlichem melodischen Zusammenhang mit dem Thema die Modulation, welche schon in Nr. 4 etwas auszugreifen begann, jetzt ihre Rechte in Anspruch. Des-dur und F-moll tauchen auf. In der 6. Var. wird ebenfalls in Moll das Motiv der 5. zu einem Canon verwendet. In der 7. gestaltet sich das Thema in folgende rhythmische Figur um:


u. s. w.

die Modulation bringt die Tonarten D-moll, F-dur und Es—Dur. In Nr. 8. gesellen sich zu dem Rhythmus der vorigen zwei selbständig doppelcontrapunktische Stimmen. In Nr. 9 stehen die 2 ersten Takte des Themas deutlich im Tenor; dieselben werden aber herrschend, und von B nach D, dann F, B, Fis und wieder B übertragen. In Nr. 10 geht das deutliche und in hämmernde Triolen gekleidete Thema mit sehr eigenthümlicher Wirkung aus Dur in Moll über. Im zweiten Theil wird

Ges-dur berührt. In der 11 Var. erscheint wieder D-moll nebst einigen chromatischen Modulationen. Nr. 12 gibt das Thema abwechselnd einfach im Tenor und figurirt in der Oberstimme. Nr. 13 gestaltet sich modulatorisch ungefähr wie Nr. 5; ungeachtet der ganz abweichenden Färbung wird es Niemand schwer fallen das Thema herauszufinden. Nr. 14, 15 und 16 bringen besonders die Sechszehntelfigur des Thema's



zur Geltung. Die letzte dieser drei Variationen bildet Canons aus den Motiven der vorletzten und es wird wie in einem Streichquartett noch eine andere kurze Figur, die wieder in Nr. 17 hineinspielt, von zwei andern Stimmen mit durchgeführt. Die dem Thema entnommenen Viertel dieser 17. Variation werden in der 18. synkopisch. Nr. 19 bringt einen ganz neuen Charakter (Siciliano $^{12}/_{8}$) Das Thema ist hier nur mehr ganz leise angedeutet; deutlicher trotz aller Chromatik ist es wieder in Nr. 20 zu erkennen. Die 21. Variation geht aus G-moll mit Andeutung von C-moll, Es-dur und B-dur. In der folgenden 22. Var. findet sich eine hoch liegende eigenthümlich quinkelirende Melodie mit Orgelpunkt. Das Thema ganz deutlich.

Die vorletzten zwei Variationen fahren ziemlich frei aus und werden später unter der Lupe „Harmonik" etwas genauer betrachtet werden. Zu bemerken ist nur noch daß die 24. Var. aus der 23. durch Auflösung der Achteltriolen in Sechszehntel-Sextolen hervorgeht.

Ohne irgend pedantisch zu verfahren, läßt also der Componist Eins aus dem Andern in frischer Folge herauswachsen und wenigstens hat Alles Bezug auf das Thema.

Daß in Brahms' Compositionen so zu sagen modernes Blut fließt, dürfen wir wohl als allgemein zugegeben betrachten. Seine Mittel sind die der Gegenwart, nämlich der vernünftigen Gegenwart, nicht ihrer verlornen Schwester, der hyperexaltirten, unordentlichen, coquetten und die Zustimmung der Besten verachtenden. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur einen Blick auf irgend eine der 25 Variationen zu werfen, man wird überall, besonders in der Harmonik modernes Gepräge finden, aber auch vollkommenen Wohlklang und strenge Logik. Nur ein paar ganz kleine Stellen könnten wir anführen, die unserem Ohr wenigstens nicht ganz convenirten:

In einigen Variationen (z. B. 2 und 3) wäre am Schluß des ersten Theils vielleicht ein 1ma und 2da volta am Platz gewesen. Die Sept klingt uns ungehörig, wenn nicht die Tonika folgt. In Nr. 20 mißfällt uns der erste Takt des 2. Theils. Der Baß konnte statt f b f b: f b o d heißen und die Mittelstimmen demnach anders geführt werden, oder es konnte statt des zweiten f eine Viertelpause stehen. Ein ähnlich seltsamer, streng genommen unlogischer Baß findet sich in der 23. und 24 Variation in den zwei letzten Takten. Doch könnte dafür vielleicht in einer orchestralen Auslegung und in der etwas excentrischen Färbung dieser beiden Variationen eine Rechtfertigung gefunden werden.

Zur Erläutung des vierten Punktes wird die Hinweisung auf den durchweg contrapunktisch-polyphonen Styl der Variationen genügen. Die flache Modernität begnügt sich bekanntlich mit figurirter Ausschmückung, rapiden gebrochenen Akkordpassagen, worin von eigentlicher Stimmführung keine Rede. Wenn wir nun sagen, daß in diesen Variationen fast durchweg ein strenger 3- oder 4-stimmiger, seltener 2-stimmiger Satz herrscht, so zwar daß der Baß entschieden selbständig ist, meist aber auch (soweit es der Claviersstyl zuläßt) die Mittelstimmen, — ja daß nicht wenige Variationen einem arrangirten Streichquartett gleichen, so dürfte das günstig genug für den musikalischen Gehalt sprechen. In Folge dessen sind freilich die Variationen sowohl wie die Fuge, über welche sogleich noch einige Worte folgen werden, ziemlich schwer zu spielen. Wessen Finger etwa nur Mozart- oder Haydn'sche Claviermusik herausbringen, der wird wohl von Brahms von selbst lassen, er wird sich aber auch beispielsweise von Beethovens 32 Variationen in C-moll fern zu halten haben. Wer jedoch Bach, Beethoven, Chopin, Schumann spielen kann, der wird auch bei Brahms nichts Unmögliches entdecken. Hausmusik ist's freilich nicht und wir wünschten daß der Componist nicht allzu viel Gewicht legen möchte auf die Anwendung aller Mittel der Technik. Auch Schumann und Chopin haben leichte und zugleich sehr schöne Sachen geschrieben. Zur Popularität führt nur eine Behandlung des Pianoforte, die auch dem Dilettanten zugänglich! —

Was nun die Fuge betrifft, so ist ihr Thema eine dieser Form entsprechende Umgestaltung der ersten Takte des Variationenthema's, nämlich diese:



Sie ist streng vierstimmig gehalten, hat tüchtigen Zug, ist klar in Disposition, harmonischem Bau und Modulation, und es ist noch besonders hervorzuheben, daß Alles, selbst die Zwischensätze aus den Motiven des Themas hervorgehen. Sehr kühn aber freilich schwer genug auszuführen ist der Orgelpunkt auf F, welcher Ton erst oben dann unten in Oktavensprüngen fortgeht, während die andern Stimmen das erste Themamotiv und noch einen Contrapunkt in Sechszehnteln diesen bald in Terzen, bald in Oktavenverdopplung ausführen. Daß auch Vergrößerungen u. dgl. vorkommen, sei beiläufig erwähnt. Etwas wunderlich macht sich der Schluß. Ob es nicht besser gewesen wäre bei einem so langen Stück die Tonika fester zu stellen, möge hier unentschieden bleiben.

Wir wünschen schließlich, daß die Clavierspieler dieses Opus fleißig studiren möchten um sich zu überzeugen was für ein Unterschied auch in modernen Compositionen zwischen musikalischer und unmusikalischer Behandlung besteht.

---

## Die preisgekrönten Instrumente auf der Londoner Weltausstellung 1862.

(Schluß.)

### IV. Krustische und Lärminstrumente.

Fast alle englischen und französischen Fabrikanten von Blechinstrumenten, namentlich für Militärmusik, hatten auch Trommeln, Pauken, Becken, Triangel, kurz die ganze Garnitur rhythmischer Instrumente ausgestellt, welche die Franzosen unter dem technischen Ausdruck: „Batterie" zusammenfassen.

1. Pauken sehen wir in ziemlicher Zahl und mitunter glänzender Ausstattung. Der Kramer'sche Mechanismus (1812), der es zuerst möglich machte, die Pauken durch Bewegung eines Hebels oder Trittes augenblicklich umzustimmen, wodurch die neuen Pauken zu den alten sich verhalten wie die Pedalharfen zu gewöhnlichen — fand sich in verschiedenen Verbesserungen und Modifikationen weitergeführt vor. — Eine neue Erfindung waren die von Ad. Sax in Paris ausgestellten „nouvelles Timballes", deren Fell nicht, wie gewöhnlich über einen hohlen Kessel gespannt ist, sondern über einige dünne Eisenreife. Das seines natürlichen Körpers beraubte Instrument ermangelt dadurch der nöthigen Resonanz; der Ton ist zwar deutlich und bestimmt, aber nicht voll und rund genug; er hat an dem eigenthümlichen Paukencharakter eingebüßt. Gautrot hatte mechanische Pauken ausgestellt, die mittels eines einzigen Schlüssels umgestimmt werden können. Ein Paar Pauken von Distin blendeten durch ihre reiche Ausstattung, Schrauben, Füße, alles war versilbert und in Mitten glänzte das englische Wappen in getriebenem Silber. Von Henry & Martin in Paris, von Oechsle in Berlin gab es gleichfalls gute Pauken. Schade, daß der Mechanikus A. Knacke in München seinen neuen, sinnreichen

Paukenmechanismus nicht ausgestellt hatte, welcher bei der Münchner Ausstellung den Sieg über alle Concurrenten davontrug.

Trommeln aller Art hatten die Franzosen und Engländer ausgestellt. Die breitgezogene flache Form war vorherrschend; leider, möchten wir beisetzen, denn sie nimmt dem Ton die Tiefe und Fülle, macht ihn schnarrend, häßlich polternd. Im Feld und auf der Wachtparade empfiehlt sich die leichtere, compendiöse Form, in Theaterorchestern haben wir sie (sowohl für Tambour, als für die große Trommel) von nachtheiliger Wirkung gefunden. Unter dem Titel „Azémars silent practice drum" hat Chappel in London eine neuerfundene Trommel ausgestellt, welche in der Praxis alle Eigenschaften einer gewöhnlichen Trommel hat, außerdem aber den Trommelschläger in die Lage versetzt, seine Kunst ohne Belästigung der Nachbarschaft zu üben. Das Fell kann nämlich nach Belieben so weit nachgelassen werden, daß der Ton ganz leise knisternd wird. Der Vortheil, daß mittels dieses, überdies sehr leicht tragbaren Instruments eine ganze Trommlercompagnie in Einem Saal ohne erheblichen Lärm sich üben kann, daß ferner durch die lockere Spannung das häufige Zerbrechen der Schlögel vermieden wird, bewog die Jury, dem Aussteller der „stillen Uebungstrommel" die Medaille zu verleihen. Ein Italiener, A. Boccacini (in Pistoja) hatte einen „tamburo a meccanismo interno" ausgestellt, der ebenfalls das gleichzeitige Stimmen mittels Eines Schlüssels ermöglicht. Der zweckmäßigste Einfall dabei ist, daß mittels der umgedrehten Schlägel selbst (welche gleichsam hohle Schlüssel darstellen) das Stimmen, sowohl an Pauken, als an Trommeln schnell vollzogen wird.

Das Vaterland der „türkischen Musik" hatte nicht versäumt, sich wenigstens durch ein Paar prächtig schallende Becken (Piatti) von Avedis in Konstantinopel an der musikalischen Ausstellung zu betheiligen.

Als enthnographische Curiosität erwähnen wir der im Indischen Departement von Bagly in Northampton und von Halliday & Frox in London ausgestellten „Burmese bells and Gongs", dann einer kleinen Sammlung musikalischer Instrumente „für Thibet."

In der erwähnten Instrumentengattung erhielten die Medaille A. Sax für seine neu construirten Pauken und Chappel für die „silent drum." Oechsle's Pauken und Avedi's Becken wurden „ehrenvoll erwähnt."

V. Bestandtheile von Instrumenten. Violinbogen. Darm- und Stahlsaiten &c.

Vortreffliche Claviersaiten hatte die rühmlichst bekannte Fabrik von Miller in Wien (von welcher bekanntlich Broadwood den größten Theil seines Bedarfs bezieht) ausgestellt. In Saiten aller Art, namentlich von Stahl- und übersponnenen excellirten auch H. Savaresse aus Paris, der übrigens viele der feineren Sorten aus Marknenkirchen in Sachsen bezieht; desgleichen seine Landsleute Baudasse in Montpellier und Tillancourt in Paris, dessen „Aeribelles" sich eines günstigen Rufs erfreuen.

Dodd in London und der Spanier Albat brachten silberumsponnene Saiten, Kiendl in Wien vorzügliche Zithersaiten. Den alten Ruhm der italienischen Darmsaiten-Fabrikation suchten Aiello in Neapel und Eberle in Verona aufrecht zu erhalten.

Gut gearbeitete Geigenbogen hatten Dodd und Hill in London und Otto in Markneukirchen (Sachsen) ausgestellt.

Von Pianoforte-Bestandtheilen waren (nebst den genannten Stahlsaiten) folgende Artikel in vorzüglicher Weise vertreten: Bestandtheile der Claviermechanik von de Rohden in Paris, einer Firma, deren vortreffliche Arbeit über die halbe clavierspielende Welt verbreitet, und zu allgemein bekannt sind, um hier näherer Erläuterung zu bedürfen. Treffliches Holz für Resonanzböden hatte Hentsch aus Baden, Pedaltritte Holzschuh aus Wien; Filz, Leder und anderweitige „Fournitures de Pianos" Barbier in Paris ausgestellt. Von französischen Fabrikanten sind ferner die Claviermechanik-Bestandtheile von Gerling und die Physharmonika-Zungen von Cottian anzuerkennen. Von den in diesem Abschnitt erwähnten Ausstellern erhielten die Preismedaille:

M. Miller in Wien, Dodd und Hill in London, Hentsch in Lindberg (Baiern), de Rohden in Paris *).

VI. Automatische Musik.

Die Fabrikation von Musikspielwerken ist zwar von sehr geringer musikalischer Bedeutung, hingegen ihrer Verbreitung wegen von nationalökonomischer Wichtigkeit. Es war dieser Zweig von großen Orchestrions bis zu den kleinsten Spieldosen herab, nicht unerheblich vertreten.

---

*) Bei diesem Anlaß möchten wir die Instrumentenmacher auf das billigere und dauerhaftere Material aufmerksam machen, welches Hr. Dr. Franz Költer in Wien für übersponnene Saiten nach zahlreichen gelungenen Experimenten empfiehlt

Zur Hervorbringung der tiefern Töne der Saiteninstrumente bedient man sich bekanntlich „übersponnener" Saiten, das ist solcher, deren Kern aus Seide, Darmsaite oder Metallsaite besteht, und dicht mit einem dünnern oder dickern Metalldraht umwickelt ist. Dieser Umwicklungsdraht soll 1. einen gewissen Grad von Festigkeit besitzen, um die Manipulation des Umspinnens ohne zu reißen auszuhalten, daher Draht von Blei, Zinn und Compositionen dieser Metalle nicht taugen, ihrer geringen Festigkeit wegen. 2. Die Festigkeit darf aber einen gewissen Grad nicht übersteigen; in der Regel darf das Umspinnungsmetall nicht härter sein als die umsponnene Metallsaite, weil selbe sonst während des Umspinnens eine Torsion der Metallsaite bewirkt, wodurch diese Saite einen falschen Ton annimmt, daher ist Eisendraht ein schlechtes Umspinnungsmetall weil es stellenweise zu hart ist und obigen Uebelstand hervorbringt; ferner ist Eisendraht oft „unganz" und zerdreht sich während des Umspinnens in mehrere Stränge oder schiefert sich ab, wodurch Verlust an Metall entsteht. 3. Soll das Umspinnungsmetall der Saite einen angenehmen Ton geben; und in dieser Beziehung hat man beobachtet, daß härtere Metalle einen helleren aber mehr kreischenden, weichere hingegen einen weniger hellen aber angenehmeren Ton geben; Messingdraht und Kupferdraht geben einen angenehmeren Ton als der härtere Eisendraht. 4. Unter mehreren Umspinnungsmetallen, welche obige Eigenschaften in gleichem Grade besitzen würden, verdient das billigste den Vorzug 5. Umspinnungsmetalle welche sich durch die Kohlensäure und Feuchtigkeit der atmosphärischen Luft, oder durch andere in derselben schwebende oxydirende Substanzen nicht oder nur oberflächlich verändern, verdienen den Vorzug vor solchen, deren Oxydation tief greift und rasch fortschreitet. Die bisher zur Umspinnung angewandten Metalle sind: 1. reines Silber, 2. legirtes Silber (mit Kupfer), 3. Kupfer. 4. Kupfer mit Silber überzogen (plattirt), 5. Messing, 6. Eisen. Kritik dieser Metalle: Silber, dessen Legirungen, Kupfer sowohl rein als plattirt haben einen hohen, und immer sehr schwankenden Preis (agio) — Messing und Eisen oxidiren sehr leicht, das Oxyd frißt in die Tiefe und ist schwer zu entfernen. Eisen übt überdieß leicht zu viel Torsion aus und macht falsche Saiten, auch ist sein Ton kreischend. Man ist daher bemüht gewesen eine Metallegierung oder ein Metall zu finden, welches von obigen Uebelständen frei wäre, und nach Költer's Versuchen findet sich ein solches im reinen Zink: Zinkdraht ist billig; er steht mit dem Eisendraht in gleichem Preis, kostet nur die Hälfte vom Messing, kaum 1/4 vom Kupferdraht. Zinkdraht ist weicher als alle andern genannten Metalle, übt daher keine schädliche Torsion auf die Stahlsaiten aus, gibt einen weniger kreischenden Ton, und ist hinreichend fest um die Manipulation des Umspinnens ohne Reißen zu vertragen. Zinkdraht rostet auch nicht in die Tiefe sondern läuft nur oberflächlich an, und da er elektropositiver ist als Stahl, so dient er auch als Präservativ gegen das Rosten der mit ihm in Contakt stehenden Stahlsaite. Der einzige Uebelstand beim Zinkdraht, welcher eben nicht in seiner Natur sondern in den Verhältnißen liegt ist, daß Zinkdraht erst seit sehr kurzer Zeit von genügender Reinheit in den Handel kommt, überhaupt wenig gekannt und verwendet wird, daher ihn wenig Zinkwerke vorräthig halten oder nur wenig Nummern desselben; man ist daher jetzt immer mehr oder weniger auf die Gefälligkeit dieser Zinkwerke angewiesen, denn die zu den Versuchen erforderlichen geringen Quantitäten Draht in circa 8 Nummern waren für ein im Großen arbeitendes Werk nicht hinreichender Gewinn; dieser Uebelstand wäre aber von dem Augenblick behoben, wo die Leistung und Vorzüge des Zinkdraht gewürdigt, und derselbe in Quantitäten verlangt werden wird, welche es lohnend erscheinen lassen denselben in den vielen Nummern zu erzeugen, welche die Instrumentenmacher benöthigen.

Weitaus hervorragend war das große „Orchesteion" von Welte aus Röhrenbach (Großherzogthum Baden), welches gleichsam die höchste Stufe der berühmten Schwarzwälder=Spieluhrenfabrikation repräsentirte. Dieses Spielwerk, dessen Preis mit 2000 Guineen angegeben ist, zeichnet sich durch große Präzision der Arbeit, Vollständigkeit und wirksame Schattirung der Klangfarben und überdies durch ein ziemlich gediegenes Repertoir aus. Man konnte seinen Aufführungen Weber'scher, und Beethoven'scher Ouverturen und Symphoniensätze in der That mit so viel Vergnügen zuhören, als es überhaupt bei automatischer Musik möglich ist. Die Verfertiger wurden für ihr mühsames und kunstreiches Werk durch Zuerkennung der Medaille ausgezeichnet. Ein ähnlich construirtes, aber kleineres und unvollkommenes „Orchestrion" von Imhof and Muckle in London wird von der Jury „ehrenvoll erwähnt." Diese Firma betreibt eine ziemlich lebhafte Fabrikation von Spieluhren, Spieldosen und dgl. Diese künstlerisch allzu untergeordneten Gattungen wurden in die Prüfung der Jury nicht einbezogen, oder waren doch von vorneherein von Preisertheilungen ausgeschlossen.

Bekanntlich erzeugt die Schweiz derlei in großen Quantitäten, fabriksmäßig, als billige Marktwaaren. Die sehr vortheilhaft bekannten Wiener und Prager Spielwerke sind theurer, aber besser. Sie verhalten sich zu den Schweizer Erzeugnissen, wie eine englische Uhr zu einer Genfer. — Von englischen Firmen waren es Aubert & Linton, welche die niedlichsten Spieldosen ausgestellt hatten, den Pariser Bontemps „inventeur et fabricant d'oiseaux mouvants et chantants" nicht zu vergessen.

Ein Instrument, das zwar nicht zu den Automaten gehört, aber dennoch keines Spielers bedarf, ist die Aeolsharfe. Ein starker Zugwind ist bekanntlich der einzige Virtuose, der dieses kunstlose Werkzeug zu behandeln versteht. Mehr als sonst irgendwo ist die Aeolsharfe, diese elegische Stimme alter Ritterburgen in England beliebt, dessen praktische Richtung oft so seltsam sich in romantischer Sentimentalität gleichsam entschädigt. Die „neue Patent-Aeolsharfe" von T. Eeoger ist daher ein ganz gut abgesetzter Artikel. Der Preis für eine 20saitige Aeolsharfe varirt (je nach der Holzgattung) zwischen 14 und 28 Shillings, für eine 24saitige zwischen 18 und 36 Shillings.

## VII. Anhang.

### 1. Akustische Apparate und Stimmgabeln. 2. Saitenwage. 3. Melographischer Apparat.

Die hier anhangsweise erwähnten Gegenstände gehören zum Theil nicht mehr in die 16. Klasse („Musik-Instrumente"), welche das eigentliche Objekt dieses Berichtes bildet. Dennoch stehen sie in so naher praktischer Beziehung zur Musik, daß sie vollständigkeitshalber auch in diesem Zusammenhang erwähnt sein wollen.

1. Die akustischen Apparate von Rudolf König in Paris (einem Deutschen von Geburt und Erziehung) gehören zu dem Besten, was in diesem Fach geleistet wird. Sinnreich in der Erfindung, äußerst genau und nett in der Ausführung können die König'schen Apparate als unentbehrliche Hilfsmittel für physikalische Lehrvorträge und praktische Studien in der Akustik nicht genug empfohlen werden. Wir erwähnen nachstehend nur die hervorragendsten Stücke seiner Ausstellung mit dem Bemerken, daß in einem eigenen von R. König veröffentlichten „Catalogue raisonné" (in Paris bei Bailly & Comp.) sich die nähere Beschreibung nebst Angabe der Preise vorfindet. Für den praktischen Musiker sind namentlich von Wichtigkeit: a) Das Phonometer (nach Mr. Plaßiard) als Hilfsmittel für das rasche und unfehlbar genaue Stimmen und Spannen der Violinsaiten; b) die Reihe von Hilfsstimmgabeln („Games temperées" et „Diapasons auxiliaires") zur genauen Stimmung der 3 verschiedenen temperirten Diapasons. Als Grundlage wird das a in England mit 888 Schwingungen, in Deutschland mit 880, in Frankreich mit 870 angenommen.

Für das wissenschaftliche Interesse steht obenan der Apparat für die graphische Darstellung der verschiedenen Tonschwingungen in allen erdenklichen Combiaationen. Zu Grunde gelegt sind die Forschungen von Lissajous, welcher die optische Methode und von Desains, welcher mit Lissajous gemeinschaftlich die graphische Methode erfand. Ein kleiner Metallstift ist auf der schwingenden Gabel befestigt, indem nun damit über angerauchtes Glas oder Papier gefahren wird, zeichnen sich die Schallschwingungen selbst auf. Es sind also ganz eigentlich „schreibende Stimmgabeln." König hat in einem großen, methodisch geordneten Album alle Kathegorien solcher Schwingungsfiguren photographisch dargestellt.

Wir erwähnen noch als besonders schöne Arbeiten einen Apparat für Hervorbringung und Erklärung der „singenden Flammen", eine Reihe von Metallstäben (Verges), welche die Schwingungen bestimmter Töne darstellen, endlich die „Resonatoren" (Globes) nach Helmholtz, welche durch Auseinanderziehen gestimmt und mit einem beliebigen Ton verglichen, die genau reine Stimmung des gesuchten Tones deutlich erkennen lassen. — Es versteht sich, daß König auch in der Verfertigung von Stimmgabeln aller Art für den praktischen Gebrauch excellirt. Engel in Danzig hatte eine „neuconstruirte Stimm-Maschine" ausgestellt zu dem billigen Preise von 1⅓ Thaler, mittels welcher Jedermann sein Instrument selbst stimmen kann. Diese Stimmmaschine besteht, wie die ihres hohen Preises wegen (23 Thaler) seltener vorkommende Scheibler'sche aus 12 Stimmgabeln, hat eine transportable Größe (Taschenformat) und ist bequem zu handhaben. Da sie ein untrügliches Merkmal für zwei total gleichliegende Töne giebt, so gehört allerdings kein sogenanntes „feines Gehör" dazu, ein Clavier in vollkommen gleichschwebender Temperatur nach dieser Maschine zu stimmen.

Die Sicherheit der Hand beim Drehen der Stimmnägel muß natürlich hinzugebracht werden; sie bildet (neben der nöthigen Feinheit des Gehörs) das 2. Erforderniß für das Clavierstimmen, eine Operation, deren Mühsal und Unsicherheit noch immer im Vergleich zu andern Instrumenten sehr groß ist und der Abhilfe durch einen erfinderischen Geist entgegensieht. — Stimmgabeln à 2½ Sgr. (das Dutzend zu 27½ Sgr.) waren gleichfalls von Engel in Danzig ausgestellt. —

Eine sinnreiche Erfindung von großem praktischen Nutzen ist die vom Hofklaviermacher J. B. Streicher in Wien ausgestellte „Saitenwage." Dieser Apparat vereinfacht nämlich die langwierige Manipulation, womit die Pianofortefabrikanten bisher die Spann= und Tragkraft ihrer Saiten (meist sehr empirisch durch Anhängen oder Auflegen von Gewichten) zu prüfen pflegten. Da von der richtigen Bemessung der Mensur der Saiten die Reinheit des Klanges und die Haltbarkeit der Stimmung wesentlich abhängt, kann man einen so verläßlichen und bequem zu handhabenden Apparat, wie Streicher's Saitenwage nur freudig begrüßen.

Ein sehr undankbares, vielleicht hoffnungsloses Problem, das schon mehr als einen erfinderischen Kopf beschäftigt hat, will der Italiener Mazzolo mit seinem „Melographischen Apparat" gelöst haben. Dieser höchst complizirte Apparat soll angeblich Alles, was der Spieler auf der (nur 2 Octaven umfassenden) Claviatur vorträgt, gleichzeitig in Notenschrift fixiren. So viel wir diesem schlecht ausgestellten und offenbar schon beschädigten Apparate absehen konnten (es war Niemand da, welcher ihn zu behandeln und zu erklären wußte), erschien er uns als ein gutgemeinter, aber ganz unpraktischer ideologischer Humbug. Die von der Jury ausgesprochene „ehrenvolle Erwähnung" galt wohl zunächst der ungemeinen Mühe, die der Erfinder sich damit gegeben.

---

# Correspondenzen.

**Dresden.** 6. Oktober 1862.

In der vergangenen Woche sah Dresden eine Art Künstlercongreß in seinen Mauern. Die Generaldirektion der k. Capelle und des Hoftheaters hatte nämlich Einladungen an sämmtliche größere Theater Deutsch-

landes ergehen lassen, mit der Aufforderung Abgeordnete hierher zu senden, um einige Opern in der sogen. Mozart- und in der jetzt gebräuchlichen Dresdner Stimmung zu hören, sowie einigen sich daran knüpfenden Berathungen über die Stimmungsfrage beizuwohnen. Der Einladung waren zunächst Herr Generalmusikdirektor Franz Lachner aus München, sowie die Herren Capellmeister Abt aus Braunschweig, Reiß aus Kassel, Scholz aus Hannover, Thiele aus Dessau, Riccius aus Leipzig gefolgt, denen sich im höhern Auftrag auch Herr Armeecapellmeister Gerold aus Hannover angeschlossen hatte. Später erschienen noch die Herren Capellmeister Taubert aus Berlin und Lampert aus Coburg. Zur Aufführung in der tiefen Stimmung (850 Schwingungen) kam am 28. September Iphigenia in Aulis von Gluck, am 3. Oktober Idomeneus von Mozart; am 30. September hörten die Herren die Oper „Wilhelm Tell“ von Rossini in der gewöhnlichen Dresdner Stimmung (892 Schwingungen). Außerdem fand noch eine eingehende Probe mit Instrumental- und Gesangsachen in der Dresdner-, Pariser- und Mozartstimmung statt. Das Resultat der darauf folgenden Berathungen war die Ansicht, daß ein Heruntergehen der Stimmung als nothwendig anerkannt wurde, jedoch nur bis zum Pariser Diapason (874 Schwingungen), um so die Schwierigkeiten namentlich für die Instrumentisten nicht allzusehr zu erhöhen und mit andern Städten, wie Köln, Wien, Petersburg, welche bereits die Pariser Stimmung angenommen, auf gleicher Höhe zu bleiben. Diesem Entschluß ist sicher voller Beifall zu schenken, da nur so (durch Einschlagen eines Mittelweges) Einigung zu erzielen war. Der Zeitpunkt der Ausführung dieser Maßregeln muß natürlich den einzelnen Instituten je nach Ermessen der bestehenden Verhältnisse überlassen bleiben, da ja auch nicht unbedeutende Geldkosten damit verbunden sind. —

Die k. Kapelle hat bereits das interessante Programm ihrer 6 Abonnementconcerte veröffentlicht. Von noch nicht gehörten Werken bemerken wir eine Concertouvertüre von Rubinstein, eine Ouvertüre zu Medea von Bargiel, die Lustspielouvertüre von Rietz, Symphonie Nr. 1 von Veit, die Wassermusik (componirt 1716) von Händel, Symphonie Es-dur von Schumann u. s. w. Auch die Liebesscene und Fee Mab aus Berlioz dramatischer Symphonie „Romeo und Julie“ sind längere Zeit nicht gehört worden. — Außer diesen Abonnementsconcerten hat ein Verein junger Tonkünstler in Verbindung mit dem Witting'schen Musikchore 3 Concerte veranstaltet, in welchen auch Gesang- und Instrumental-Solovorträge aufgenommen worden sind. Das erste Concert findet bereits am 8. Oktober statt. Fräulein M. Wieck wird darin das F-moll Concert von Chopin vortragen und Fräulein Ortwil (auch für die Gewandhausconcerte in Leipzig gewonnen) 2 Arien, aus Figaro's Hochzeit und Bellini's Nachtwandlerin, singen. Außerdem kommt eine Symphonie von Rietz zu Gehöre. — Auch der Tonkünstlerverein hat seine Winterversammlungen eröffnet. Am 17. September brachte derselbe in Anwesenheit des gefeierten Mozartbiographen, Herrn Professor Otto Jahn aus Bonn, unter andern die herrliche 13stimmige Serenade von Mozart zu Gehör. Am 27. September veranstaltete der Verein seinem Mitgliede Herrn Pianist Adolf Blaßmann, welcher als Direktor der Euterpe-Concerte nach Leipzig geht, ein Abschiedsfest. Der Verlust des genannten Herrn ist für Dresden groß, da derselbe ein ausgezeichneter Künstler und liebenswürdiger Mensch war.

## Nachrichten.

Der Organist an der Nikolaikirche in Leipzig, Christian Hermann Schellenberg ist 46 Jahr alt gestorben. Als sein Nachfolger wird E. F. Richter genannt.

Bei Gelegenheit der tausendjährigen Jubelfeier in Petersburg wurde am 18. September das kaiserliche Conservatorium für Musik unter Direktion von A. Rubinstein eröffnet.

Das neue Stadtthater in Köln wurde am 1. Oktober mit Göthes „Egmont“ eröffnet, worauf am zweiten Tag Mozart's „Don Juan“ folgte.

Vor einigen Monaten wurde in Würzburg durch das dortige köngl. Musikinstitut ein Oratorium von H. Pierson „Jerusalem“ zur Aufführung gebracht, über welches die Blätter Vortheilhaftes berichteten. Die Aschaffenb. Ztg. theilt darüber u. A. folgendes mit: Eine großartige Ouverture leitet das Ganze ein. Die Musik ist durchaus im strengen Oratorienstil gehalten, nichts erinnert an die Oper. — Als die ausgezeichnetsten Nummern dieses Werkes verdienen erwähnt zu werden: die Ouverture, die Kreuzigungs-Scene, die beiden Terzette der ersten Abtheilung, der Sturm-Chor, die Baß-Arie der zweiten Abtheilung, das Quintett und der Schluß-Chor des dritten Theils. — Die Aufführung dieses kolossalen Werkes war trotz der ungeheuren Schwierigkeiten desselben und der sehr beschränkten Zeit zum Einstudiren eine durchaus vorzügliche. Soli, Chöre und Orchester leisteten im schönsten Einklang Vortreffliches. Die Solo-Partieen waren in den besten Händen; sie bestehen in 5 Sopran-, 2 Alt-, 3 Tenor- und 2 Baß-Partieen. Die Hauptprobe und besonders die Aufführung waren überaus zahlreich besucht und erndteten am Schlusse jeder Abtheilung einen lebhaften Applaus. Durch die Aufführung dieses großartigen Oratoriums hat sich Hr. Direktor Bratsch den Dank des kunstliebenden Publicums erworben

Das Strauß'sche Quartett in Frankfurt a. M. hat eine Umgestaltung erlitten, indem 2. Violine, Viola und Cello durch die Herren Dietz, Mohr, und Siedentopf besetzt wurden.

### Wien.

Die hiesigen Concertinstitute veröffentlichen bereits ihre Programme für die nahende Saison und laden zum Abonnement ein. Die Gesellschaft der Musikfreunde gedenkt in ihren vier Orchesterconcerten aufzuführen: Händel's „Messias“ (am 9. November zur Gedächtnißfeier des 50jährigen Bestehens der Gesellschaft), ferner ein „neues“ Violinconcert von Mozart, die Eroica von Beethoven, dasselben „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Mendelssohn's „Lobgesang“, Schumann's Nachtlied, Brahms' Serenade (A-dur), Perfall's „Dornröschen“. In Concerten außer dem Abonnement sollen außerdem zur Aufführung kommen: S. Bach's Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“, Schubert's Osterkantate „Lazarus“, Cherubini's Requiem (C-moll) und zwei „Preissymphonien“. — Die philharmonische Gesellschaft kündigt acht Concerte in zwei Cyklen an mit folgendem Programm; S. Bachs Passacoglia instrumentirt von H. Esser, Bargiel's Medea-Ouvertüre, Beethoven's Leonore-Ouvertüre Nr. 3, Musik zu Egmont, dann die 2., 4. und 9. Symphonie; Gluck's Iphigenie-Ouvertüre; Haydns D-dur Symphonie; Franz Lachner's neue „Suite;“ Mendelssohn's Melusinen-Ouvertüre, A-moll-Symphonie, Sommernachtstraum-Musik und Walpurgisnacht; Mozart's Es-Symphonie; Schubert's C-Symphonie; Schumann's Es-Symphonie und Ouvertüre zu Genovefa, Spohr's Ouvertüre „im ersten Styl.“

Die Singakademie hat ihre Uebungen wieder aufgenommen und beabsichtigt diesen Winter nicht Händel's „Dettinger Tedeum“ sondern das Oratorium „Belsazar“ aufzuführen. Bedauerlich ist nur zweierlei: 1., daß ungeachtet alles Protestirens in den Zeitungen seit einer Reihe von Jahren gegen die Mosel'schen „Bearbeitungen“ dennoch auch diesmal wieder eine solche der Aufführung zu Grunde liegen wird; warum? weil Partitur und Chorstimmen in derselben vorhanden, im Original nicht vorhanden sind, die Kosten einer neuen Anschaffung aber gescheut werden! (Wird nicht bald ein deutscher Verleger sich dieser Sache annehmen und die Auflagestimmen nach den Originalpartituren drucken?) Das zweite was zu bedauern, ist, daß der Gesundheitszustand des Direktors der Singakademie, Hrn. Stegmayer's, ein solcher ist (er hat so eben eine schwere Krankheit kaum überstanden), daß an eine Bethätigung desselben am ersten Concert schwerlich zu denken sein wird. Die Leitung sollte sich bei Zeiten für diesen Fall um einen geeigneten Ersatzmann umsehen, oder das Concert auf eine spätere Zeit verschieben. —

In Folge großen Andrangs zu den Clavierschulen am Conservatorium hat die Direktion einen dritten Clavierlehrer in Person des Herrn Hanns Schmitt angestellt.

### Bitte um Aufklärung.

A.W.T. Wegen einiger Wochen Abwesenheit habe ich jetzt erst die Nummer 34 Ihrer Musikzeitung gesehen. Darin finde ich wieder eine Notiz über Beethoven's vier Streichinstrumente, welche jetzt im Besitz der kgl. Bibliothek in Berlin sein sollen. Aloys Fuchs beschreibt in Schmidt's Wiener Musikzeitung, Nr. 146, Jahrgang 1846 die vier Instrumente und sagt von der ersten Violine Folgendes: „1. Eine Violine von Jos. Guarnerius zu Cremona im J. 1718 verfertigt, ist gegenwärtig im Besitz des Hrn. Carl Holz, Direktors der „Concerts Spirituels“ in Wien.“ Ferner sagt Fuchs: „An sämmtlichen Instrumenten ist unter dem Halse das Siegel Beethoven's aufgedruckt, und auf dem sogenannten Boden derselben ein großes B von Beethoven's eigener Hand hineingekratzt.“ — Diese erste Violine habe ich in den letzten Jahren wiederholt, und zwar zum letztenmal den 23. Sept. 1862, mit dem großen „eingekratzten B“ und Spuren eines ehemals vorhandenen Siegels, bei der Wittwe Frau Holz gesehen. Ich bitte deßhalb um Auskunft, wie dasselbe Instrument sich zu gleicher Zeit hier und auf der königl. Bibliothek zu Berlin befinden kann? (Die gewünschte Aufklärung wird vielleicht die süddeutsche Musikzeitung geben können, der wir die Notiz nachgedruckt haben. d. Red.)

## Briefkasten der Redaktion.

M. in R. Unsere Angelegenheiten in L. sind bereits geordnet. — S. in C. Derartige pöbelhafte und zugleich von ganz unrichtigen Voraussetzungen ausgehende Zuschriften würdigen wir keiner weiteren Antwort. —

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 42. Wien, 18. Oktober 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Ueber Liedertafeln.

(Ein Gespräch von Ohngefähr.)

(Schluß.)

Nun bin ich allerdings begierig zu erfahren, wie Sie mir Ihren letzten Vorwurf gegen Liedertafelei begründen werden. Haben Sie mich auch durchaus noch nicht von Allem überzeugt, was Sie gesprochen . . .

„Wenn dies und jenes sitzen blieb, bin ich's zufrieden."

. . . so bekenn' ich doch, daß Sie sehr diplomatisch gegen mich zu Werke geh'n. Meinethalben lassen Sie also die Liedertafeln Kehlen würgen, den guten Geschmack von Grund aus untergraben, der Eitelkeit fröhnen und dem schlechten Virtuosenthum — wie kann das Alles, frag' ich, dem gemischten Chore schaden? Tritt Einer darum weniger ein in diesen, wenn's ihm sonst behagt, darf er schlechter singen oder schlechtere Sachen in diesen bringen, oder etwa sein Spiel der Eitelkeit in diesen hinübertragen?

„Sie sagen, daß ich diplomatisch rede. Sagen Sie statt dessen: systematisch. Ich folgre stets das Spätere aus dem Frühern, und so auch hier. — Hat einmal Eitelkeit sich in den Vordergrund gedrängt und ist zur Hauptsach worden, da unterwühlt sie alle edleren Bestrebungen und löst sie auf in Sucht nach bloßem leeren Schimmer. Wie soll Der Lust behalten, sich bei Kleinem und mit vieler Mühe den echten Honig aus den Blumen zu saugen, den ihm zwar nachgemacht, indeß nicht minder süß das Publikum in voller prunkender Schale entgegenträgt? Ein ächter Liedertäfler (er müßt's denn ex professo sein) ist nimmer — und da sprech' ich aus Erfahrung, Freundchen! auch zugleich ein ächter Vocal-Chorist. Der Geschmack ist ihm daran verdorben. Wie viele kannt' ich und von Haus aus musikalische Naturen, die sich rühmten für Musik zu schwärmen, ihrer Liedertafel nie ein Stündchen (und so war es) zu entziehen; und kam ihnen eine Bitte im gemischten Chore mitzuwirken, da zogen sie entweder gleich oder doch nach einigen langweiligen Versuchen mit gähnendem Munde sich getäuscht zurück. Ja war es nicht norddeutscher Liedertäfler Einer (so etwas dürfte in unserm deutschen Süden nun wohl kaum vorkommen), der — ein prächtiger Tenor, vom reinsten Ohr, Alles à vista treffend — durchaus naiv bekannte: Einiges sei ihm bekannt von Verdi, das Quintett aus Lucia habe er gesungen, im Tell den Arnold und Verschiedenes von Meyerbeer; von Mozart's Opern sei noch keine Note ihm —— Sie seh'n mich fragend an? es ist ein Faktum! — noch keine Note ihm vor's Antlitz oder in den Mund gekommen; den Primtenor-Part aber aus dem Liedertafel-Orpheus, all dessen wenigstens, was er gesungen, wisse er verbaliter und aus dem Kopfe."

Monstrositäten, Bester, und zwar pyramidale; reine Jagdgeschichten! Wie können Sie ein solches anomales Beispiel als Beweis anführen wollen?

„Nicht als Beweis; als Beispiel nur. Als Beispiel nämlich, daß Einer sein halbes Leben lang Liedertäfler sein kann, und guter Liedertäfler, zugleich Barbar in aller übrigen Musik. Stellen Sie mir ein ähnliches Beispiel zur Seite eines Choristen aus gemischtem Chore, NB. eines von Natur musikalischen (denn das war jener, wie gesagt) und der schon seit Jahren mitgewirkt, und — ich will die Segel streichen."

Nun Letzteres wird — so weit ich Sie kenne — gute Wege haben. Ich werde mir's indessen mit nach Hause tragen, und darüber denken. Mittlerweile blieben Sie mir heut noch Eines schuldig.

„Das wäre . . . ?"

Die Stellung des Männergesanges (ich unterbrach Sie früher, da Sie davon reden wollten), sein Verhältniß zur Tonkunst überhaupt.

„Gut. Wenn nur das rechte Wort im Augenblick zu treffen mir gelänge. Damit mir's leichter werde, vorher ein Wort von Vischer, dem Aesthetiker, das mir noch dem Wortlaut nach geläufig, da ich's gestern einem Freunde in die Feder diktirte. „Eine Beschränkung der Musik" (sagt Vischer) „auf die eine oder andere" (tiefe nämlich oder hohe) „Region, eine Ausschließung z. B. der höhern Stimmen vom Gesange . . . . bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Musik nur hindern kann. So wenig das andere der neuesten Zeit angehörige Extrem, die gewaltsame und unnatürliche Hinaufschraubung des Gesangs zu schrillen und zirpenden Hochtönen irgend zu entschuldigen ist, da der Umfang des Tonsystems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der That einer Musik von Geist und Inhalt Raum genug verstattet, um die manigfachsten Differenzen und Gegensätze der Tonhöhe anzuwenden: so wenig ist es zu billigen, wenn dieser Raum nicht wirklich benützt wird; erst hiemit bekommt die Musik Farbe und Contrast, Leben und Mannigfaltigkeit." — Dem widerspricht durchaus nicht, wenn derselbe Verfasser an einer andern Stelle ad vocem Halbchor gerade den Männerchor hervorhebt als besonders geeignet, das Kräftig-Große zur specifischen Anschauung zu bringen, und neben diesem Vollkräftigen" auch „das sprechendere Hervortreten der Einheit Einer Gesammtstimmung" an ihm preist. Denn er sagt oben, wenn mir Recht ist, weiter: „Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke diese Verschiedenheit der Tonlagen und Toneregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Musikformen selbst wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engeren Grenzen, ja nur in ganz wenigen Tönen sich bewegen, um damit Ruhe, Ansichhalten oder Aehnliches auszudrücken; aber" — und nun kommt die Hauptsach' — „solche Stücke können nur eine einzelne und zwar untergeordnete Art der Musik bilden, die vielmehr in der Gegenüberstellung, dem Wechsel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zusammenwirken der verschiedenen Stimmgebiete ihre eigenthümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt."

Ihr Gedächtniß ist unübertrefflich, und ich wollte, das meine verstattete mir, Ihnen mit ähnlichen Autoritäten und

Citaten für die entgegengesetzte Meinung gegenüber zu treten. Aber Ihre eigene Ansicht, Ihre eigene!

„Wenn ich das Wort des Aesthetikers brachte, so geschah dies theils das eigene zu ergänzen, theils mir vorbereitend auf die Sprünge zu helfen. Ich statuire also den mehrstimmigen Männergesang 1. als Theil des gesammten Vocalkörpers, mitwirkend, alternirend, auch einmal für kurze Zeit selbständig auftretend; 2. da, wo er sein eigenes Geschlecht repräsentirt, als in Jagd- (den Hörnern gleich), in Krieger-Chören u. dgl.; nicht minder 3. zu humoristischer Verwendung, namentlich zu komischer, wo selbst die Contrapunktik, wie ich erst schon aussprach, an ihrem Platze; endlich 4. selbständig, aber begleitet von einem Theile oder dem ganzen Instrumentale, wo dieses denn das Supplement zu jenem bildet. Nicht aber setz' ich ihn 1. da wo er es unternimmt, das Individuum darzustellen, wie in subjectiv-lyrischen Ergüssen, Liebesliedern u. dgl.; oder 2. wo er über seine Grenzen hinaus das Gesammtgebiet vierstimmiger Harmonik zu umfassen strebt, und indem er einerseits das Vocale in die beschränkte Sphäre der unteren Chorden hinabdrückt, zugleich die natürliche Tonlage der eignen Stimmen (die mittlere) aufgibt und statt dessen seine Außen- (Ober- und Unter-) Stimmen in die äußersten Grenzen auseinander treibt. Mit dieser Ansicht stimmt ein Hauptprincip des Instrumentirens zu allen Orten und Zeiten. Wenn Sie die Lehre von der Instrumentation — sei's am grünen Lebensbaum der Werke unserer Classiker, sei's in der grauen Theorie — nachschlagen, so finden Sie folgende weitausgreifende Regel: „Je weiter zur Höhe, desto compakter darfst du, je näher zur Tiefe, desto lichter mußt du setzen. Warum? Die schnelleren Vibrationen höherer Töne lassen uns die unterschiedenen, wenn auch beisammen liegenden leicht mit dem Ohre fassen, während benachbarter tieferer Töne langsame Schwingungen demselben Ohre leicht verwirrend in einander fließen. Wie denn ja schon in den ungestopften, sog. Naturtönen auf Hörnern und Trompeten uns die Natur selbst diese Regel ganz ad hominem vordemonstrirt hat. — Die Nutzanwendung auf mehr- (als zwei-) stimmigen Männergesang werden Sie leicht selber machen. Bei nur zwei Stimmen ist der Spielraum für die lichte Schreibart groß genug; schon drei beengen das Terrain gewaltig; bei vieren aber wird die Unterlage dermaßen in die Tiefe geschoben, daß sehr häufig bloße Nurgelei herauskommt, statt zu empfangender Harmonie. Zur Uebung mag dergleichen gern dienen, wie ich denn es vier Fagotten z. B. nicht verargen will, mitsammen (auch in Quartetten) ihre Schule durchzumachen. Ganze Produktionen aber von vielen derlei Tonstücken nach einander bringen mich zum Mindesten schier zur Verzweiflung. — Um das ganze Resultat schließlich zusammen zu fassen: In der Kunstwelt, für die Kunst räum' ich dem mehrstimmigen unbegleiteten Männergesange nur eine dem Gesammtvocale untergeordnete, jeder andern speciellen Gattung aber — das Streichquartett, das vermöge seines reichen nicht einseitigen Klangcharakters und seines Umfangs wieder das Allgemeine zu repräsentiren vermag, ausgeschlossen — beigeordnete Stellung ein. Halte also für eine eigene für sich zu pflegende Musikgattung denselben (wie nicht minder den Frauenchor) für nicht geboren. Daher auch nicht berechtigt zu diesem Großthun und Sichbreitmachen und Einherstolziren auf dem Schein-Kothurne künstlerischen, musikalischen Bewußtseins. —— Eine andere Berechtigung dagegen will ich demselben nicht versagen; und wenn das auch kein künstlerischer speciell-musikalischer Standpunkt ist, so ist's doch immer ein bedeutender und schwer genug in's Gewicht fallend, um mit Ihnen dessen Aussterben, NB. wenn er seine obigen Schwächen überwindet, nicht geradezu zu wünschen."

Sie werden liebenswürdig, Freund! des Aeußersten liebenswürdig!

„Ich möchte eben liebenswürdig mich von Ihnen trennen, zugleich aber auch der Wahrheit, wie sich's gebührt, die Ehre geben. Der — und zwar doppelte — Standpunkt also, den ich unserm vielbesprochenen Institute als selbständiger Gattung vindicire, ist zunächst sozialer, dann nationaler Natur. Bedarf's der weiteren Auseinandersetzung? Wie in einer größeren gemischten Versammlung, die der Berührungspunkte theils zu viele (allgemeinerer Art), theils zu wenige (speciellerer) hat, wo denn entweder sich das Ganze in lauter Einzel-Gruppen zu zersplittern oder gar — was schlimmer — Langeweile die Gesammtheit zu beschleichen droht — wie da das gewichtige Wort eines tüchtigen Sprechers, ein einschlagend hingeworfenes Thema plötzlich Leben schafft, oder ein kühnes Paradoxon etwa Witz und Scharfsinn wach ruft: so noch mehr der plötzlich angestimmte Männerstimmen-Chor. Da wo noch der deutsche Student z. B. — sei's in der sog. Kneipe, sei's beim abendlichen Fackelzug — sein „Gaudeamus igitur" erschallen läßt, sein „Vater Noah", sein „O Jerum" und „Crambambuli", „Ça ça geschmauset", „Bekränzt mit Laub", „Vom hoh'n Olymp herab", ja seien 's nur schlichte Burschenwitze, wie „die Pinschgauer" und „Leineweber" und „o tempora, o mores", und alle die hunderte, ja tausende ähnlicher Weisen; wo im traulichen Familienkränzchen noch „Des Jahres letzte Stunde", „Ich und mein Fläschchen", „Der Wein erfreut" und „Lasset die feurigen Bomben" ertönt; wo endlich noch der deutsche Handwerksbursch — den Ranzen auf dem Rücken — sein „O Berlin, ick muß dir lassen" und „Muß i denn" in Feld und Wald hinausjauchzt — wir finden diese Art bei keiner Nation der Welt so wieder, es möchte denn bei den doch auch germanischen und germanisch-gebildeten Schweden, ihren Bellmann (Fredman's Epistlar) an der Spitze, sein — da ist, sag' ich, Freude, da ist Leben, da (heißt's im Sprichwort) laß dich ruhig nieder. Und so lange das: so lange wird auch deutsches Gemüth und deutsche Gemüthlichkeit nicht ausgestorben sein. Nicht ausgestorben aber auch zweitens — das freilich ist allen Nationen gemeinsam, uns aber ewig abgesprochen — deutsche Nationalität. Was dem Franzosen seine „Parisienne" und „Allons enfans", dem Dänen sein „Kong Christian", dem Engländer „God save" und Rule Britannia", das ist dem Deutschen „das deutsche Vaterland" nebst seinen hundert und aber hundert ächten Volksliedern vom Rheingau bis zum Pommernstrand, von Tyrol bis in's Westphalenland; und wenn in Schleswig-Holstein seiner Zeit nichts zündender wirkte, als Bellmann's durch den Männerchor repräsentirtes „Schleswig-Holstein": so war's gewiß nicht die Musik — die trostlos, ärmlich, ja geradezu langweilig — sondern das zur rechten Zeit einschlagende Wort, das „meerumschlungene", im Gewande der Musik, die zuließ, daß ein ganzer Gau zu gleicher Zeit das Wort erschallen lassen konnte.

Und schon, indem ich alles dieses Ihnen vorphantasire, was Ihnen ja nicht weniger bekannt als mir, sprech' ich — zu meinem eignen Schrecken wird mir's kund — nicht vielmehr vom deutschen Lied im Allgemeinen, denn speciell vom Männerchore, dem vierstimmigen? Heb' ich nicht, ohne es zu wissen und zu wollen, wieder auf, was ich dem letztern eben retten wollte? — Indessen lassen wir ihm diesen Ruhm unangetastet. Ist er's doch, der, hat er sich als Kunstinstitut jenes Liederreichthums bemächtigt, denselben pflegt und weiterpflanzt von Ohr zu Ohr, von Provinz zu Provinz. Und so tritt er vermittelnd, wie ich's meinte, zwischen die Kunst als solche und das Volk, das Volk als die Gesellschaft einerseits und andererseits als — die Nation.

## Recensionen.

Heinrich Bellermann. Der Kontrapunkt, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition. Berlin, J. Springer 1862.

D. L. Der Verfasser, jedenfalls ein naher Anverwandter

des Geschichtsforschers Friedr. B., ist sich seines Zieles klar bewußt und löst seine Aufgabe, soweit sie Kontrapunkt und Fuge betrifft, recht gründlich. Er geht von dem Gesichtspunkte aus, daß das Höchste, was bis jetzt in gediegener Stimmführung geleistet worden, bei Orlando Lasso, Palestrina und deren Zeitgenossen zu suchen ist, und daß deshalb das Studium des Kontrapunktes an die Werke dieser Meister anzuknüpfen sei. Er stellt somit gar manche Regeln wieder her, die man seit Bach für antiquirt hielt; schließt sich im Gange der Lehre möglichst an Josef Fux, den Verfasser des einst berühmten Gradus ad Parnassum, an und nimmt die meisten seiner Beispiele aus diesem Werke. Der Hauptlehre selbst geht eine über 60 Seiten starke Einleitung voran, welche über manches geschichtlich Merkwürdige (Tonnamen, Tabulaturen und sonstige Notationen, Tonarten 2c.) Aufschlüsse gibt, die man selten in dieser Klarheit und Vollständigkeit beisammen findet. — Auf die Lehre vom einfachen Kontrapunkt läßt B. erst diejenige von der Nachahmung und von der einfachen Fuge folgen. Hieran schließt sich der doppelte K. mit der Doppelfuge. Es ist allerdings richtig, daß der doppelte K. in der einfachen Fuge nicht angewendet zu werden braucht, aber doch wohl nicht, daß er nicht darin benutzt werden könne, und zwar sehr zum Vortheile derselben: deshalb scheint mir die bisher befolgte Methode, den doppelten K. noch vor der einfachen Fuge zu behandeln, keineswegs so verkehrt, wie B. sie findet. — Bei der Fuge ist die stete Gegenüberstellung der älteren (Palestrina'schen) und neueren (Bach'schen) Weise sehr interessant. Den Canon nennt B. „die unbequemste und reizloseste aller Formen" und behandelt ihn demgemäß auf wenigen Seiten. Hierin dürften ihm nicht Viele beistimmen, und seine Ansicht befremdet um so mehr, als sich in den Werken der von ihm so hoch geachteten Alten doch canonische Sätze genug finden. — Zum Schlusse findet sich noch ein Kapitel über das Unterlegen des Textes, welches gleichfalls manches Eigenthümliche enthält. Der Anhang bringt zehn werthvolle Psalmen 2c. von Lasso, Gallus, Goudimel, Eccard und Palestrina, und zwei nach diesen Mustern gearbeitete Motetten des Verfassers. — B. ignorirt geflissentlich Alles, was seit Marx auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik geschehen ist. Nimmt man aber diesen Standpunkt einmal als berechtigt an, so wird man das Werk als ein interessantes und gediegenes bezeichnen müssen. Die Prinzipienfrage, um die es sich hierbei noch handelt, nämlich: ob es zweckmäßig sei, die Harmonie, den Kontrapunkt, die Formenlehre 2c. in der von Marx und Lobe angestrebten Weise zu vereinigen oder ob man nach älterer Weise diese Disciplinen vollständig getrennt zu behandeln habe, — diese Frage ist zur Zeit noch nicht erledigt, und verdiente wohl auch in diesen Blättern einmal eine eingehende Erörterung. —

J. D. Manzer. Kirchenmusiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehr-Anstalten 2c. Erster Theil: Elementar-Musiklehre. Zweiter Theil: Harmonielehre. Prag.

Der Verfasser sagt in dem kurzen Vorwort, er habe seit Jahren den Mangel eines Werkes empfunden, worin die Theorie besonders mit Rücksicht auf katholisch-kirchliche Zwecke vorgetragen wird. Im ersten Theile, der Elementar-Musiklehre, finde ich jedoch, außer zahlreichen Uebungsaufgaben, die freilich jeder Lehrer sollte bilden können, durchaus Nichts, was nicht in jeder ähnlichen Elementarlehre stünde. Der zweite Theil enthält außer der Harmonielehre auch Kontrapunkt, Canon und Fuge; letztere Disciplinen zwar kurz, aber klar und nach meinem Dafürhalten genügend. Eine ganz besondere Berücksichtigung haben, dem Zwecke des Buches gemäß, die Kirchentöne und die katholische Liturgie gefunden; Gegenstände, die vor M. meines Wissens nur Oberhoffer mit einiger Ausführlichkeit behandelt hat. In diesem zweiten Theile sind auch die Uebungsaufgaben von größerer Wichtigkeit. Die Anordnung des Stoffes könnte jezuweilen etwas folgerichtiger und übersichtlicher sein. So ist z. B. nicht abzusehen, warum der Vf. auf S. 23 ff., wo er schon ausführlich von den abgeleiteten Akkorden ($^{6}_{3}$, $^{6}_{4}$ u. s. w.) spricht, diese Materie nicht sogleich vollständig behandelt, sondern auf S. 31 ff. nochmals darauf zurück kommt und dabei fast alles bereits Gesagte noch einmal sagt. Daß sich der Verf. in vielen Dingen an die Marx'sche Anschauung anlehnt, ist ganz gut; Absonderlichkeiten wie die, c f eine große Quart zu nennen, hätte er jedoch nicht nachahmen sollen. —

Carl Weschke, Theorie der Musik. Zweite Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung.

(A. Reichel.) Harmonielehre, mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart. Dresden, Kunze 1862.

Beide Werke gehören zu der großen Zahl derjenigen, seit Gottfried Weber erschienenen, welche von dem Bewußtsein ausgehn, daß unsrer Musiklehre, und namentlich der Harmonielehre, zu ihrer festen Begründung noch Etwas fehlt, welche diese Lücke auszufüllen suchen und — sie eben doch nicht ausfüllen.

Herr Weschke gibt eine „natürliche" und eine „künstliche" (d. h. temperirte) Tonleiter, ergeht sich in Erörterungen über verschiedene Arten der Temperatur, stellt gelegentlich auch eine achtzehntönige Tonleiter (mit Berechnung der resp. Schwingungszahlen) auf, natürlich ohne aus allem diesem schließlich irgend einen Nutzen zu ziehen, denn die „natürliche Musik", von der er so gern spricht, existirt nun doch einmal faktisch nicht in unserer Kunst. Es ist dies augenscheinlich das Lieblingsthema des Verf., denn der ganze eigentlich praktische Theil des Buches ist mit auffallender Kürze behandelt. Auf Seite 40 beginnt die Harmonielehre und die nun folgenden 200 Seiten enthalten die ganze Harmonie, Melodik, Rhythmik, Kontrapunkt, Kanon und Fuge nebst Schlußbemerkungen über den Styl, die Komponisten u. s. w. Von der mitunter etwas sonderbaren Logik des Verfassers möge uns folgendes Beispiel überzeugen. Wo die Auflösung eines gewöhnlichen Dominantseptimenakkordes in seinen Grundakkord besprochen wird, heißt es: „der Grundbaß (des V7) kann auch liegen bleiben, wenn die dadurch entstehende Form des Dreiklangs (der $^6/_4$ Akk.) anderweitig entschuldigt werden kann." Um nun diese anderweitige Entschuldigung klar zu machen, wird das Beispiel gegeben: $\begin{smallmatrix} b & a \\ e & f \\ c & c \\ c & c \end{smallmatrix}$ und gesagt: „Hier kommt der $^6/_4$-Akk. in dieser Art vor, daß der Baß liegen bleibt, und bei solcher Stimmführung ist er wohl zu gestatten." Also: der Baß darf liegen bleiben, wenn der $^6/_4$-Akk. folgen kann, und der $^6/_4$-Akk. kann folgen, wenn der Baß liegen bleibt. Aehnliche drollige Logik findet sich auch sonst. Uebungsstoff für den Lernenden ist gar nicht vorhanden. —

Im Gegensatze zu diesem Buche tritt die Harmonielehre des Herr Reichel sehr bescheiden auf; der Verfasser nennt sich nicht einmal auf dem Titel, sondern erst am Schlusse des Vorwortes. Das Eigenthümliche in dem Werk ist das: statt, wie bisher immer geschehen, die Konsonanzen und Dissonanzen auf einen Akkord, resp. einen Grundbaß zu beziehen, bezieht sie R. auf die Tonart und nennt die erste, dritte und fünfte Stufe die Konsonanzen und die übrigen Stufen die Dissonanzen der Tonart, indem er behauptet, daß dieselben ihre konsonirende resp. dissonirende Natur stets behaupten, welches auch die sonstigen Verhältnisse sein mögen, unter denen sie erscheinen. Seine Beweisführung ist nicht schlecht und die ganze Anschauung (schon von B. Klein aufgestellt, und wenn ich nicht irre auch in dem unverständlich geschriebenen Buche des Herrn Vincent herrschend) *) wohl der Beachtung werth. Leider ist zur Zeit die Sache noch zu unfertig, was der Verf. auch selber zugesteht. Er sagt, sein Buch, für den Unterricht am Dresdener Konservatorium bestimmt, würde sicher nicht erschienen sein, wenn nicht Hr. Dir. Rietz, sein Vorgesetzter, das Erscheinen gewünscht hätte. So wollen wir denn mit dem Verf.

*) Allerdings! obwohl wir keineswegs einverstanden. D. Red.

wünschen daß sich bald einmal ein gewiegter Theoretiker an diesen Stoff macht und seine Resultate in einer Monographie (es braucht nicht immer gleich eine ganze Theorie der Musik zu sein) veröffentliche. —

H. Hugo. Der musikalische Accent und im Gesang die Aussprache. Leipzig, Wengler 1862.

Ein gut gemeintes, aber nicht gut gemachtes Werkchen, das auch gar nichts Neues enthält, außer einigen Sonderbarkeiten. Die theoretische Auseinandersetzung über die Betonung findet man in jeder guten Musiklehre ausführlicher als hier und die praktische Anwendung wird und darf nie in dem Grade Platz greifen, wie dee Vf. es wünscht. Er will nämlich in allem Ernste, daß im $^4/_4$ Takte nicht nur das erste Viertel stets stärker als das dritte und dieses stärker als das 2. und 4. klinge, sondern daß auch der ganze erste Takt des zweitheiligen Vordersatzes stärker als der zweite und der ganze Vordersatz stärker als der Nachsatz klinge. Und dies ist dem Verfasser ein Gesetz, „welches nur in den ausnahmsweisesten Fällen Ausnahmen erleidet.“

Ich füge diesem Citate, um die Diction des Vf. zu charakterisiren, noch zwei weitere bei: „Im Lehrfach, Musik mit Geschmack vorzutragen, die richtige Nuancirung und Mäßigung des Tones hier und da vorzunehmen (!), nicht sowohl zu betonen und dadurch Schattirung, Abwechselung des Reizes zu erzielen, scheint es dem Verfasser, gibt es bis heutigen Tages eine Lücke auszufüllen.“ Und weiterhin: „Nachdem die Musik sich so gestaltet hat, daß sie alle Gefühle mit der reißendsten Schnelligkeit schildern kann ꝛc.“! Um auch einige sachliche Sonderbarkeiten anzuführen, sei erwähnt, daß der Vf. der Meinung ist 1. der dreitheilige Takt werde hauptsächlich zu raschen Tempi verwandt; 2. „der Zeitraum des $^3/_4$ Taktes sei nicht größer als der des $^2/_4$ T.“ und der $^3/_4$ T. überhaupt so entstanden, daß man den beiden Theilen des $^2/_4$ Taktes etwas von ihrer Länge nahm und damit den dritten Theil „schuf.“! In dem Abschnitte über die Aussprache findet sich viel Gutes, das aber in Gesanglehren ausführlicher zu finden ist. —

### Pädagogisches.

C. Wiseneder. Musikalische Elementarlehre für Schule und Haus. Braunschweig, Wagner.

D. L. Das Büchelchen behandelt die Anfangsgründe der Musik und des Klavierspiels in Gesprächen, die eine Musikfamilie mit ihren Lieblingsschülern führt. Es soll einem häuslichen, gleichsam zufälligen Unterrichte zur Grundlage dienen und ist in höchst gemüthlichem, mitunter fast kindischem Tone geschrieben. Ich kann den Nutzen desselben, trotz des empfehlenden Vorwortes von L. Köhler, doch nicht recht absehen, indem ich bezweifle, daß auf diesem Wege je etwas Gründliches gelernt wird, wenn nicht besonders günstige Verhältnisse zu Hilfe kommen. —

H. M. Schletterer, Chorgesangschule für Männerstimmen. Kaiserslautern, Tascher.

Wir befinden uns hier auf einem Gebiete, auf welchem bis jetzt noch sehr wenig geleistet worden. Da uns deshalb keine Vergleichung mit Besserem oder Schlechterem zu Gebote steht, so soll dem Vf. für die sichtliche Hingebung und sorgsame Ausführung die Anerkennung nicht versagt sein. Das Werkchen enthält Stimmübungen, Treffübungen, die Elementarkenntnisse der Musik, eine reiche Anzahl von Uebungsstücken und eine ausführliche Literatur des Männergesangs; nicht wissenschaftlich eins nach dem andern, sondern von Allem das Nöthigste oder Einfachste zuerst und dann in Verbindung mit dem bisherigen zu möglichster Uebung gebracht. Bei den Uebungsstücken ist dem Verfasser dadurch, daß er den speziellen Zweck (z. B. Treffen eines schwierigen Intervalles) gar zu streng im Auge behielt, viel Unschönes mit untergelaufen. Auch finden sich einzelne Seltsamkeiten. So läßt er z. B. gerne Stimmübungen auf die Silbe bo machen; man stelle sich nun den Männerchor vor, der gravitätisch bobobobabo singt! — Solche Kleinigkeiten sollen aber der Empfehlung, die das Werkchen nach des Ref. Meinung im Allgemeinen verdient, keinen Eintrag thun. —

F. W. Sering. Der theoretisch-praktische Organist. Heft 1. Erfurt und Leipzig, Körner.

Das vorliegende Heft enthält eine kurzgefaßte Harmonielehre und die Anwendung derselben auf die Bildung der allereinfachsten Orgelpräludien, soweit sich solche ohne Ausweichung machen lassen. Es ist für Seminaristen bestimmt und im Allgemeinen zweckentsprechend, ohne sich eigentlich durch irgend etwas auszuzeichnen, es sei denn die große Menge der als Beispiele gegebenen Präludien, die zwar fast alle höchst unbedeutend sind, aber auch, da alle reichere Harmonie und alle thematische Arbeit noch vermieden wird, kaum anders sein können.

J. G. Herzog, Das kirchliche Orgelspiel. Eine Sammlung verschiedener, meist leicht ausführbarer Orgelstücke. op. 35. Erfurt und Leipzig, Körner.

Erster Theil: Vorspiele.
Zweiter Theil: Choräle und Choralvorspiele.
Dritter Theil: Nachspiele und Fugen.

Nur der dritte Theil des Werkes liegt mir vor. Er besteht aus 31 Nummern und es läßt sich über ihn sagen, was man über die meisten derartigen Sammlungen sagen kann: Es ist recht Gutes, recht Schwaches und Mittelmäßiges darin. Doch überwiegt das Gute. Der Beisatz „leicht“ auf dem Titel kann sich jedoch auf diesen dritten Theil nicht beziehen, dessen Nummern meist schwer, zum Theil sehr schwer sind. Es finden sich auch einige arrangirte Stücke darunter, wovon sich der Chor aus Messias „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ sehr gut macht, die übrigen aber weniger geeignet sind. — Ich kann mich der Frage nicht erwehren, zu welchem Zwecke denn immer noch solche Sammelwerke erscheinen? Haben wir denn an den von Hrn. Körner bis jetzt verlegten — als da sind: Präludienbuch, Orgelfreund, der wohlerfahrne Domorganist, Postludienbuch u. s. w. — nicht überreichlich genug? — Nicht zu gedenken dessen, was andere Verleger herausgegeben! — Ich meinerseits werde keine derartige Erscheinung mehr willkommen heißen, wenn sie nicht entweder einen ganz speziellen, bisher noch nicht verfolgten Zweck konsequent im Auge hat, oder lauter bisher Unbekanntes bringt. —

## Londoner Briefe *).

26. August.

H. Ch. Dem Himmel Dank! Vorüber ist unsere Musik-Saison von 1861—62. Begonnen schon hat die von 1862—63, da die Leiter sich die goldenen Aussichten nicht entschlüpfen lassen können, die durch die tausend zur großen Weltausstellung herbeigeströmten Fremden ihnen winken. Indessen, — da nichts wirklich Neues für den Augenblick erscheinen, ja nicht einmal erwünscht sein wird — so dürfte der müde Tags-Erzähler sich mit gutem Gewissen gern Erholung gönnen; er möchte denn — wie meine Wenigkeit — eine Versäumniß auf dem Herzen haben, und so

*) Anm. der Redaktion. Indem wir unsern Lesern heute die Fortsetzung der zeitweilig unterbrochenen Londoner Briefe bieten, bemerken wir, daß, wenn dieselben auch in Folge der so mannigfachen und sehr natürlichen Meinungsverschiedenheiten zwischen einem englischen Reporter und dem Redakteur einer deutschen Musikzeitung nicht immer ganz in den Rahmen unseres Blattes passen, wir doch unsere Leser mit den in England herrschenden Ansichten in Bekanntschaft erhalten zu müssen glauben. Aus diesem Gesichtspunkte bitten wir denn den geneigten Leser obige „Briefe“ beurtheilen zu wollen.

nachholend seinen fernen Freunden ein „Resumé“ der Erscheinungen geben wollen, die er besonders werth für sie erachtet.

Womit beginnen? Mit den drei neuen Opern englischer Fabrik, welche die „Englische Operngesellschaft“ im Covent-Garden-Theater aufgeführt? — Die erste „Ruy Blas“ von Howard Glover, einem Journalisten, fiel in jeder Hinsicht unglücklich aus. Schon unglücklich war's, zu einer Neuigkeit im Opernfach einen Charakter zu wählen, den eben erst im Drama einer der vollendetsten Repräsentanten des Schauspiels uns vorgeführt hatte, Herr Fechter, bereits eingebürgert in England (und vollständig eingebürgert, da er, ein Fremder, Shakespeare's „Hamlet“ — und zwar englisch — besser gibt, als Einer unsres Jahrhunderts gesehn zu haben sich erinnert). — Der Held der Oper war vor etlichen und zwanzig Jahren ein Mann von einigermaßen hübscher, aber plumper Erscheinung, jetzt aber — obwohl nicht eben schöner geworden — sich seiner Schönheit mehr bewußt denn je. Singen kann er nicht, man möchte denn seine „kleine Stimme“ überhaupt für sangesfähig halten. — Dazu kommt, daß — zu weiterm Unglück — das Journalistenfach nicht auch zugleich Compositionstalent bedingt; wovon (— obwohl zur Kameradschaft gehörig, muß ich dennoch der Wahrheit die Ehre geben —) Herr Howard Glover ein schlagendes Beispiel liefert. Schon eine neue Ouvertüre zu Ruy Blas zu schreiben ist kein Spaß in England, wo Mendelsohn's Ouvertüre zu demselben Stoffe so beliebt ist. Die Oper machte Fiasco trotz aller journalistischen Reclame, deren Weihrauch selbst einem „Beethoven“ den Kopf hätte umnebeln können. — „Des Puritaner's Tochter“ von Balfe war in Bausch und Bogen „Balfe-Waare“ mit einigen artigen Melodien und einigen hübschen Orchesterklängen; das Libretto, wenn nicht eben neu, wenigstens nicht durchaus unsinnig, für ein Opern-Libretto (durch den Markt der ganzen Welt) genug gesagt. — Numero 3 war Benedict's „Lily of Kilarney“, dem ein Irländisches Melodram „The Colleen Bawn“ (wieder einer irischen Novelle entnommen) zu Grunde liegt, das die Theater-Menge über alle Maßen entzückt hat. Auch hier aber scheint mir die Wahl des Stoffes höchst unglücklich. Ein „Patois“ läßt sich nimmer singen; die einzige wirkliche Handlung des Stücks, wo ein Bauer die Heldin vom Ertrinken rettet, hat mehr gymnastisches als künstlerisches Interesse, und, obwohl auch von Meyerbeer in seinem „Pardon de Ploermel“ gemißbraucht, kann sie doch durch keinen noch so gewandten Taschenspieler für Musik zurecht gestutzt werden. Herrn Benedict's Antheil an dem Werke ist nicht ohne Vorzüge; hat er auch nicht immer Wichtiges zu sagen (vielleicht schreibt er zu überstürzt), so weiß er doch grammatikalisch richtig zu reden, ja in einigen Nummern ist sogar der national-irländische Ton glücklich getroffen. Und so gefiel denn diese Oper von den dreien am meisten.

Lassen Sie mich weiter von dem — meiner Erinnerung nach — bemerkenswerthesten musikalischen Erstlings-Erzeugniß eines inländischen Componisten reden: dem „Sturm“ (the Tempest) von Arthur Sullivan. Dieser Jüngling (nach englischen Begriffen mit kaum 20 Jahren noch ein halber Knabe) begann seine musikalischen Studien als Chorist in der königl. Capelle, wo die Schönheit seiner Knaben-Stimme sich hervorthat, und vollendete dieselben nach genossener voller Elementarbildung auf dem Leipziger-Conservatorium, wo er auch die in Rede stehende Composition zum großen Theile schrieb. Dieselbe hat im hiesigen Lande unter allen, die nicht etwa selbst zu „englischen Componisten“ zählen, das höchste Interesse hervorgerufen. In einer Nummer freilich (einem schönen und wirkungsvollen Tanz) ist der Einfluß des bekannten Scherzo-Styles Mendelsohn's recht fühlbar; aber nur in dieser einen. Dagegen der heranbrausende Sturm bewunderns-würdig; keine Aehnlichkeit mit dem Beethoven'schen oder der wundervollen Introduktion zum letzten Act der Cherubinischen „Medea“ oder mit irgend einem andern mir bekannten „Sturm.“ — Nicht minder bewundernswerth durch ihre Eleganz und Frische ist Ariel's Melodie sowie die beiden Stellen der „Juno“ und „Ceres“ in der Maskerade. Wir finden ferner einen reizenden phantastischen Tanz, eine glänzende, sprühende Einleitung zum „Masken-Akt“ und ein prächtiges reiches Präludium zu der Scene, in welcher Prospero den Zauberstab zerbricht. Keinem Meister der Kunst möchte alles dies zu schlecht erscheinen. Auffallen dürfte noch das freie Wechselspiel, dabei die maßvolle Behandlung des Orchesters; nichts bizarr, nichts abgeschmackt; die verwandten Mittel einfach, aber verwendet von der Hand eines schon „reifen“ Mannes, nicht eines Anfängers. — Herr Sullivan ist mit der Composition einer Oper beschäftigt. —

Hinsichtlich „fremder Opern“ habe ich nicht eben viel zu melden. Die Saison sowohl des unter neuer Direktion wiedereröffneten „Her Majesty's“ Theater, als der „Royal Italian Opera“ soll in jedem Betreff ergiebig ausgefallen sein; indessen keine Neuigkeit an einem der beiden Theater. Die Wiener Freunde des Fräulein Tietjens (in London spielt sie „Fräulein“ Tietjens) wird es interessiren zu hören, daß sie in England Boden gewonnen; Viele sogar — ich nicht — reden von ihr als der — und zwar ebenbürtigen — Nachfolgerin der Frau Grisi. Ihre Stimme ist prächtig, aber nicht gebildet; noch ist sie selbst nach meiner Ansicht im Spiele fortgeschritten. Im Oratorien-Gesang jedoch hat sie die Aussprache des Englischen besser bewältigt, als manche — einheimische Lady. — Weniger glücklich ist's ihrer andern Wiener „Prima donna“, Frau Czillag, gegangen. Die ihr zu Theil gewordene Gunst (dieselbe war verhältnißmäßig nie sehr bedeutend) hat sie in Stich gelassen. — Fräulein Patti hält ihr Publikum, und hat sich — darf man sagen — verbessert; sie ist möglicher Weise die beste italienische Sängerin, die heut zu Tage aufzutreiben.— Noch hörten wir die Schwestern Marchisio in der „Semiramide“ — ihrer einzigen Oper, und das, weil sie Rossini's Duett-Passagen niedlich singen. — Eine gewisse Prätension vertritt die Stelle der Kunstwahrheit, ohne daß das Streben wenigstens nach der Größe altitalienischer Gesangsmethode geradezu vermißt wird. Aber keine von beiden kann spielen, und unbedeutende Semiraden oder Arsacen werden Niemanden befriedigen können, der sich der Leistungen einer Paste, Grisi, Malibran und Viardot erinnert, wie wir Londoner es unglücklicher Weise thun. — Fräulein Trebelli dagegen, ein angenehmer und ausgebildeter Mezzo-Sopran, hat durchaus befriedigt. — Zum Schlusse dieses Paragraphen über Opern-Nichtigkeiten muß ich bemerken, daß nichts den Glanz überstrahlen kann, mit welchem auf der königlich-italienischen Bühne der „Robert“ und „Masaniello“ neu in Scene gingen.

Die einzige wirkliche Gestalt der Concert-Saison war ohne Zweifel — das Händelfest im Sydenham-Kristalpalast. Es fragt sich, ob überhaupt ein durch Pracht und Großartigkeit glänzenderes Musikfest je Statt gefunden. Veränderungen der Tonbühne seit dem letzten Gebrauche derselben äußerten auf Stärke und Concentrirung des Klanges erheblichen Einfluß; und dieser Klang, als Zusammenfluß von Chor- und Orchesterkräften erschien mir in Wahrheit in einer Vollkommenheit, wie sie überhaupt Dingen unter dem Monde eignet. Und doch ist die Kraft weniger überwältigend, als die Zartheit überraschend und wohlthuend. Ein solches piano von 2500 auserlesenen Stimmen bleibt mir ein unvergeßlicher Eindruck. Selbstverständlich gingen die großen Chöre des „Messias“ und „Israel“ tadellos; ihr Schauplatz war ja England, wo die Musik beider Oratorien in Jedermanns Gedächtniß lebt. Wogegen jene Chöre, mit denen man weniger vertraut ist, wie der „Nachtigallen“- und der „Passions-Chor“ aus „Salomon“, so wie der für eine Stimmenmasse so ausgesucht verwickelte Chor „wretched covers“ aus „Acis und Galatea“ — in solcher Vollendung, wie am zweiten Tag des Festes und mit solchen Mitteln ausgeführt — als Beispiele seltener Wirkung hingestellt werden können. Orchester und Chor bestanden aus mehr denn 4000 Mitwirkenden. Die Soli, in so weiten Räumen, und im Gegensatz zu so gigantischer Massenhaftigkeit, mußten nothwendig etwas verblaßt erscheinen. Deßungeachtet waren sie's hier weniger, als mir's bei ähnlichen Gelegenheiten sonst in Erinnerung ist.

Wir kommen nun auf die (wie Ihren Lesern im vorigen Jahr bereits mitgetheilt) für die große Ausstellung bestellten Musiken. Ich zweifle nicht, daß das Gerücht von all dem Gerede für und wider, den Intriguen und Kabalen u. s. w. die hier zu Tage traten, selbst bis nach Wien gedrungen. So Viele haben's außer Acht gelassen, daß die Musik hier nur eine Nebenrolle spielte, nicht ein Haupt- und nothwendiger Bestandtheil war. Im Ganzen — obwohl es, Dank sei's den manchen Mißgriffen des Dr. Bennett und seiner bei Leitung großer Executiv-Massen tödlichen Gewohnheit zu schleppen, Dank auch der wahrhaft lächerlichen Auffassung Sign. Verdi's in seiner Cantica, die nicht nur musikalisch-täppisch, sondern auch aufdringlich-politisch war, manchen Aerger und Verdruß gab — im Ganzen also war das Resultat ergiebig genug um Interesse zu gewähren und den Concerten eine Stellung in der Saison zu verleihen. Meyerbeer's Fest-Musik in drei Taktarten, nicht Marsch, nicht Ouvertüre, enthält einige seiner prunkendsten Parade-Effecte, wieder einige Züge seiner bekannten Schwäche, die Themen zu fragmentarisch zu behandeln; Dr. Bennett's „Choral-Ode" zu schönen aber weniger musikalischen Worten von Tennyson (gekröntem Dichter) war feierlich und als solche sehr willkommen als Gegenstück zu den lebhafteren und geräuschvollen Instrumentalstücken. Das Hauptwunder blieb der Beitrag, den aus Frankreich's Gauen Auber lieferte: so fröhlich, so licht, so frisch, als ob sein Schöpfer 18 und nicht 85 zählte, mit einer Melodie, die, weil dem Ohre wohlgefällig, die Gegner französischer Musik „trivial" nennen würden. Ich bin dafür, zwei Dinge zu thun und das dritte nicht zu lassen, und habe außer Shakespeare und Schiller noch Raum für Molière in meinem Herzen. Maestro Verdi's Cantica bezeichnete ich schon oben als unangemessen. Gebeten eine Gelegenheitsmusik zu schreiben ohne Solostimmen, folgte er lieber seinem eigenen Hirn und stellte in's Vordertreffen seines Hymnus einen Tenor. In sich selbst und nach der Heraldik italienischer Musik bemessen, ist die „Cantica" eine nur schwächliche Composition — selbst für Verdi.

Die „philharmonische Gesellschaft" — nachdem sie in einer kläglicheren Saison denn je seit meinem Gedenken die besten Symphonien, Ouvertüren und Concerte kalt und roh abgeleiert — fand es passend, das 50. Jahr ihres Bestehens durch ein Extra-Jubiläum-Gratis-Concert zu begehen. Ein seltsam Unternehmen. Zwar spielte Joachim — er scheint uns in der besten Blüthe — herrlich; zwar gaben Fräulein Tietjens, Frau Lind-Goldschmidt und unser trefflicher Bariton, Herr Santley, uns ihr Bestes im Gesange. Aber, aber — das Pianoforte-Solo? Beethoven's Phantasie mit Chor: vortreffliche Wahl. — Doch wie sah's mit dem Spieler aus? — Frau Anderson, welche besser schon vor 25 Jahren sich in den Ruhestand begeben hätte, da ihre Kräfte niemals sehr bedeutend, schon damals im Abnehmen waren. Aber sie ist ja die Gattin des Louis Napoleon der philharmonischen Gesellschaft, eines Orchesterspielers (und nicht einmal des besten), welcher schon seit etwa 20 Jahren seine Geige wörtlich niederlegte. Beide sind im königlichen Haushalte angestellt: sie war so glücklich, unsere gnädige Monarchen zu unterweisen, er Ihrer Majestät Privatorchester zu „miß"leiten, daher sich denn sich, fürcht' ich, ihr ganzer Einfluß schreibt. Mag dies zum Heil der wahren Kunst Europa's, wo anders die „Philharmonic Society" bekannt ist, gesagt sein. Wie nicht minder, daß die erwähnte Gesellschaft jetzt ganz in den Händen dieses alternden Paares und ihrer Söldlinge; einer ernster eingehenden Aufmerksamkeit, sie wende sich wohin sie wolle, daher nimmer werth. — Eine neue Gelegenheits-Composition lieferte auf Bestellung der musikalische Leiter der Gesellschaft, Dr. Bennet. Welche Beziehung freilich eine phantastische Ouvertüre zu „Paradies und Peri" zu einem philharmonischen Jubiläums-Concert haben kann, möchte schwer zu enträthseln sein. Doch dürfte diese tolle Wahl vergeben werden, hätte das Werk an sich einen Werth. Aber man hörte weder eine jener das Gedicht umschreibenden Musiken, oder eine Reihe musikalischer Illustrationen zu demselben; noch ließ das Werk einen Inhalt oder eine selbständige Bedeutung ahnen, wenn man es von dem Text, dem es ja freilich folgen wollte, entblößte. Geschlossene, auf Kenntniß des Satzes begründete Construction ist nicht vorhanden, ja selbst die Themen an und für sich selbst sind arm und sehr gewöhnlich. Wahrscheinlich, daß lange Enthaltsamkeit im Componiren hier zu diesem traurigen Ende geführt hat, zu dem sie, meines Glaubens, stets führen wird, wo Kraft und Phantasie im Abnehmen. Jedenfalls ist's ein Unstern zu nennen, daß der Leiter der philharmonischen Gesellschaft bei Gelegenheit einer solchen Epoche nichts passenderes und schöneres uns vorzuführen wußte.

Haben Sie genug? Oder soll ich Ihnen noch erzählen, daß Thalberg uns — nach langer Abwesenheit — in diesem Jahre einmal wieder sein wunderlich Hände-Paar zur Schau gab, und zwar mit der nämlichen Kraft des Anschlags und Beherrschung des schönen Tones denn jemals? Soll ich hinzusetzen, daß die neuen, durch ihn vorgeführten Pianoforte-Compositionen Rossini's — obwohl ohne Frage durchaus interessant — dem altbewährten Ruf des Veteranen keinen neuen Stein hinzufügen werden? — Alle die übrigen Kammerconcerte, die ich durchgemacht, aufzuzählen, sei ferne; denn jetzt erheischt es die Mode stets einen Cyclus von Unterhaltungen statt einer einzelnen zu geben. Das Publikum mag hiebei gewinnen; indeß der arme Kritiker bei dieser Art sich zu gebahren gänzlich auf den Hund kommt. Ein historischer Cyclus von Herrn Pauer war wirklich interessant; nicht minder die von Hrn. Hallé vollständig wiederholten 36 Sonaten von Beethoven. Aus den Concerten anderer Physiognomie mögen Hrn. Henry Leslie's gut executirte Vocalgesänge für Chor ohne Begleitung Erwähnung finden. Mendelssohn's achtstimmige Psalmen hätten kaum durch den Domchor in Berlin, für den sie geschrieben wurden, eine feinere, geschmackvollere und präcisere Vertretung finden können als ihnen hier ward. Dieselbe gute Ausführung wurde einem Gounod'schen zwar langen aber lieblichen Motett zu Theil (zu Worten der Racine'schen „Athalie"), sowie endlich einer Meistercomposition des ältern Samuel Wesley, dessen Name, so viel ich weiß, in Deutschland noch wenig bekannt ist. Freilich war's derselbe nicht einmal in seinem eigenen Vaterlande, da sein Inhaber ein Mann mürrischen Charakters, zurückgezogenen Wesens, und sonderbarer Eigenheiten. Dennoch wüßt' ich keinen fremden weder deutschen noch italienischen Autor, mit deren Werken sein 8stimmigs Motett „In exitu Israel" den Vergleich zu scheuen brauchte.

Zum Schlusse heb' ich noch aus den Curiositäten der verflossenen „schreckensvollen" Saison heraus: ein Concert ausschließlich wälischer Nationalgesänge ohne oder mit untergelegter Harmonie, begleitet ausschließlich von einem Harfenorchester. Es sind dies stattlichere und rhythmischere Weisen als die schottischen und irischen, obwohl weniger bekannt — eine Folge der wälischen Eigenthümlichkeit sich zu isoliren und einer veralteten Sprache anzukleben. Die Wirkung dieses Concerts war eine überraschende und erquickende, als Gegensatz zu Sonaten, Symphonien und Trios, die ein großer Theil von uns auswendig weiß, oder zu Operngesängen, die Viele von uns wünschen dürften nie gekannt zu haben.

---

## Ueber Händel's Werke.

Der „Cölner Zeitung" schreibt G. G. Gervinus in Beziehung auf „Händel's Werke" (4. Jahreslieferung der Hängesellschaft) Folgendes:

„Ich habe in meinen letzten Mittheilungen bei Gelegenheit der Mattheson'schen Recension von Händel's erster Passion der zwei Ausstellungen gedacht, die diesem Kritiker seitdem von allen Unkritikern nachgeplaudert wurden, in Bezug auf den Coloraturen-Reichthum unseres Künstlers. Ich verweilte damals bei dem ersten Punkte und wies nach, in welcher genialen Weise Händel von seinen Figuren Gebrauch zu machen wußte zu den höchsten Aufgaben der dramatischen Charakteristik, und ich stellte einige Bemerkungen über den zweiten Punct in Aussicht, den

ich die unerläßlichste Gabe und, wenn richtig ausgebildet, die auszeichnendste Eigenschaft in der Darstellungskunst jedes Musikers nannte.

Man konnte voraussehen, daß jene Ausführung für Viele nur ein eitles Phantasiestück sein werde; man darf glauben, daß auch diese Behauptung nicht Wenigen als ein reines Paradoxon erscheinen wird. Bei dem handwerksmäßigen Gemeinmachen, Verflachen und Ausbreiten aller Künste, das man wohl als das charakteristische Merkmal, den demokratischen Stempel der Kunstgeschichte unserer Tage bezeichnen darf, kann es Niemanden Wunder nehmen, wenn die ältesten und weisesten Satzungen über Kunst und Kunstübung verloren gehen, in Mißachtung fallen, und schlimmer als das, wenn ihnen grundsätzlich von den ausübenden Künstlern selber wiedersprochen wird, die den strengen, tiefen, ursprünglichen Forderungen nicht mehr gewachsen sind, gleichwohl aber die glänzendsten Tageserfolge aufzuweisen haben, und dies vielleicht gerade nur darum, weil sie die alten Formen und Regeln verläugnen. So wäre es z. B. in den guten Zeiten des classischen Alterthums keinem Menschen eingefallen, an dem Satze der aristotelischen Poetik zu mäkeln, daß das Metaphorische in dem poetischen Vortrage das eigentliche Unterscheidende und daher der wesentlichste Theil des dichterischen Genies sei. Alle Hauptgattungen der alten Dichtung suchten ihren Ruhm in der Beachtung dieses großen poetischen Grundgesetzes. Wenn das Epos vor der reizenden Volksgeschichte der Logographen eine auszeichnende Eigenschaft vorausbehalten wollte, wenn sich der dramatische Chor abheben sollte von der planeren Unterlage des Dialogs, wenn Hymne und Ode ihren höheren Schwung behaupten wollten gegen die niederen Gattungen der epigrammatischen, satyrischen, dialektischen Poesie, so waren sie gleichmäßig auf jenes eine große Mittel und Werkzeug der echt dichterischen Kunst gewiesen, das in der Fülle der lebenvollen Epitheta, in dem Reichthume an ausgemalten Vergleichungen, in der gewandten Uebertragung des Sinnlichen auf das Unsinnliche fortwährend die Blässe des Gedankens in der poetischen Rede zu farbenvoller Vorstellung und Anschauung steigert, die abstracten Begriffe in greifliche Bilder verwandelt und so die Phantasie in Bewegung setzt, als den Hebel, durch den der Poet seine Wirkung auf das Gemüth des Menschen üben will. In der Folge der Zeiten aber, als unter den steigenden Ausartungen der Kunst zuerst die euripideische Sophistik den tragischen Chor bis auf einen armseligen Bodensatz verdunstete, dann die Komödie den dramatischen Stoff aus der Trivialität des Alltagslebens schöpfte, als der prosaische Roman des Alterthums aus den poetischen Formen heraustrat und der versificirte des ritterlichen Mittelalters Reim und Rhythmik für eine genügende Legitimation der Poesie nahm, als das französische Drama auf diesem Wege der versificirten Plattheit und Prosa fortging und das deutsche nur allzuweit nach sich riß, da war es kein Wunder daß man in dem poetischen Reiche jene Wünschelruthe mit allen den Schätzen verlor, die sie herauf zu zaubern vermag, ja daß sich die Meisten und die zumal, die selber diesen Zauberstab besitzen sollten, jetzt als Verächter jener Schätze anstellten, die sie zu heben nicht mehr verstanden. So haben an dem einen Shakespeare, der in nichts antiker ist als in seinem Bekenntniß zu jenem antiken Dichtungs-Gesetze und in der meisterhaften Vollführung seiner Gebote, die kritischen Stümper hochmüthig diese Tugend gemeistert, welche die poetischen Stümper nicht mehr zu üben wußten.

Genau so ist es nun mit Händel (der vielleicht in keinem Punkt so eng mit Shakespeare verglichen werden kann) in Bezug auf seine musikalische Malerei. Wenige Andeutungen über diesen Gegenstand, über den eingänglich nur mit fortwährenden Notenbelegen und Beispielen zu reden wäre, müssen an dieser Stelle genügen. Die musikalische Malerei ist nicht an sich dasselbe, aber sie ist *für den Tonkünstler* dasselbe, was der metaphorische Vortrag für den Dichter ist, in so fern sie das einzige und wesentliche Mittel bietet, durch das die Musik wie die anderen Künste unmittelbar auf die Vorstellungs- und Einbildungskraft zu wirken vermag. Die Tonkunst hat keine Vergleichungen, keine Bilder zu Gebote stehen, wie die Sprache, in der der Poet die Phantasie erregt; sie hat nur die Mittel, an Töne, die uns aus Natur und Lebenserfahrung bekannt sind, zu erinnern, um bei passender Gelegenheit durch diese Erinnerung die Saiten des Gemüthes anzuschlagen, die durch jene Töne berührt zu werden gewohnt sind und auf diese Weise die Dumpfheit des Gefühles mit den einbildsamen Kräften der Kunst zu beleben, wie die Dichtung mit einer sprechenden Metapher den todten abgezogenen Gedanken belebt durch Zurückbeziehung auf einen sinnlich erfaßbaren Gegenstand der Anschauung. Wenn man sich selber ganz im Großen den Beweis führen will, wie die Malerei des Tonkünstlers durchaus die Metapher des Dichters deckt und ihr genau entspricht, so muß man Händel's *Allegro* studiren: in demselben Maße, wie der lyrische Text von Milton die poetische Färbung von seinem Bilder-Reichthum empfängt, so ist auch die musikalische Schilderung Händel's nur eine malerische Versinnlichung der bestimmten Gegenstände, an welchen Milton den Wechsel der beiden Grundstimmungen des Gemüthes, der Melancholie und der Freudigkeit dargestellt hat. Kein Musiker der Welt nun hat von diesem plastischen Mittel seiner Kunst einen so wirkungsvollen, zugleich so reichen und feinen, zugleich so kühnen und taktvollen Gebrauch gemacht, wie Händel; bei keinem ist es so auffällig, wie natürlich aller Tonkunst die Verwendung dieses naturgemäßesten aller ihrer geistigen Weckmittel ansteht. Selbst die gesprochene Sprache hat überall in der Onomatopöie den Drang bewiesen, alle hörbaren Gegenstände der Natur in ähnlich tönenden Bezeichnungen zu benennen, ja, selbst den *sichtbaren* eine Seite zur *lautbaren* Nachahmung oder Abbildung abzugewinnen, wie sollte der musikalischen Sprache diese Tonmalerei nicht die natürlichste aller Aufgaben sein? Kein Tonkünstler hat sich daher auch je ihrer völlig entschlagen können, so wenig, wie der platteste Dichter je ganz der gebildeten Sprache entsagt; vielleicht haben nicht wenige Componisten über Händel's Malerkünste gelächelt oder geklügelt, ohne Arg, daß sie alle dieselben Farben auf der Palette haben und fortwährend verbrauchen. Ich spreche nicht von den Schildereien der Instrumentalisten, die uns Soireen und Schlittenfahrten, Schlachten und Seestürme mit allen Einzelheiten darstellen, ja, ganze Novellen in einer Art musikalischer Pantomimik abmusiciren wollen, Kindereien, deren Albernheit nur in den erklärenden Programmen dieser Tonstücke ihres Gleichen hat. Ich spreche von jedem natürlichen Vocalsatze aller und jeder planen und einfachen Componisten. Keiner von ihnen wird, wenn er in seinem Texte einen in Tönen andeutbaren Gegenstand vor sich findet, sei es ein räumlicher, ein akustischer, ein optischer Gegenstand, der Höhe oder Tiefe, der Fülle oder Leere, der Dunkelheit oder Helle, des Lauten oder Leisen, keiner, er müßte sich denn gerade in der barocken Rolle eines Sonderlings gefallen, wird in der Wahl seiner Töne dem unwillkürlichen Versuche der abbildenden Nachahmung solcher Gegenstände ausbeugen wollen oder können. Nicht die Sache an sich also, nicht die musikalische Malerei als solche, kann bei Händel das Auffallende, das Beanstandete sein, sondern ihre Art und Weise ist es, ihre Energie und Fülle, die oft überstrotzende Kraft dieses Vermögens in dem erreglichen Manne, der in einer Künstler-Naivetät seine innere Lust und Freude an allem Tonwerke und Wesen in der weiten Natur bei jeder Gegelenheit laut und breit ausjubeln muß. Dies ist gleich auf der ersten und untersten Stufe seiner Verwendung dieses Kunstmittels am erkennbarsten. Händel kann in seinen Texten keinem musikalischen Begriffe, keinem todten oder lebenden musikalischen Werkzeuge begegnen, er kann, gleichviel in welcher Verbindung sie stehen, die Worte Hall und Schall oder Klang und Sang, oder Leier und Harfe, Orgel und Glocke, Lerche und Nachtigall kaum jemals nennen hören, ohne sie in sprudelnden Figuren nachahmend lebendig zu machen; es sind gleichsam seine stehenden langathmigen Epitheta zu diesen ewig wiederkehrenden Themen musikalischer Texte, die

wohl auch bei wenig geschickten Gelegenheiten angebracht sind. Man hat in der Dichtung mit Recht die Ueberbürdung der Rede mit Metaphern verpönt, die den Weg des Genusses lästig versperrt; und so muß man auch in der Musik und kann auch in Händel's Musik eine Ueberfülle der Malerei beanstanden: wenn man dies aber mit Verstand, mit Verständniß und Kenntniß der Sache thun wollte, so mußte man den Tadel gerade auf die erste Stufe seiner Malerei, auf diesen einzelnen, erwähnten Punkt (des Ausmalens musikalischer Begriffe) lehren, beinahe aber, glaube ich, auch beschränken auf diesen Punkt, wo die Ausstellung zugleich die Häufung der Figuren und Coloraturen an unrechter Stelle mittreffen würde.

Noch muß man auch hier die Stücke sehr wohl unterscheiden, in denen die malerische Nachahmung dieser Art Zweck an sich selbst, daher in sich selber nothwendig und berechtigt ist; Reizenderes als die Gegensätze der Nachtigall- und Lerchen-Arien im Allegro und dergleichen kann ein Tonkünstler kaum zur Aufgabe haben, denn die sublimsten Eigenschaften des feinen Gehörsinnes, der ihn auszeichnen muß, haben sich dort zu offenbaren. Davon abgesehen aber ist die breite Ausmalung jedes musikalischen Wortes oder Begriffes, wo und wenn es sich trifft, zu sehr Gewohnheit und Manier bei Händel geworden, als daß sie nicht unterweilen durch Wiederholung lästig fallen, nicht hie und da die Bestimmung für virtuose Zwecke verrathen und, was mehr ist, nicht durch unpassende Verwendung an unpassendem Orte der Natur und Wahrheit oder den Zwecken der Charakteristik zuwider sein sollte. Immer aber ist Händel schon auf diesem ersten Stadium der Reproduction oder Nachahmung bekannter Naturlaute bewunderswerth durch die feine Schönheitslinie, die er in der Wahl des Nachzuachmenden eingehalten hat. Ihm hätte nie einfallen können, das Lächerliche, das Unschöne, das Unmelodische in platter Abbildung nachzuäffen; er hätte nie unternommen, das Knattern des Gewehrfeuers einer Schlacht, das Knallen und Schellen einer Schlittenfahrt zu schildern, auch nicht das Brüllen eines Löwen, auch nicht das Hüpfen der Frösche, das armselige Kritiker in der begleitenden Figur einer Arie im Israel zu belächeln pflegen, einer Figur, die Händel gemeinhin nur bei den erhabensten Gelegenheiten anzuwenden pflegt, oder wenn er (wie eben in jener Arie) den Eindruck eines unheimlichen Schauders hervorrufen will. (Schluß falgt.)

## Nachrichten.

In Dresden, wa zur Regulirung des Diapason bekanntlich ein freilich nur sehr schwach besuchter „Kapellmeister-Congreß" statt fand — die Herren Abt aus Braunschweig, Reiß aus Cassel, Scholz und Gerold aus Hannover, Thiele aus Dessau, Riccius aus Leipzig, und Franz Lachner aus München wohnten u. A. Vorstellungen der „Iphigenia in Aulis" und des „Tell" bei — ward auf Grund der Einheitlichkeit der Stimmung und da bereits eine Anzahl der ersten Orchester die Pariser Normalstimmung angenommen haben, beschlossen, die letztere als allgemeine Norm den bezüglichen Intendanzen in Varschlag zu bringen.

Zur zweiundfünfzigsten Vorstellung der Oper „Faust", welche bei festlich geschmückten und erleuchteten Hause om 7. October im Hamburger Stadttheater stott fand, erschien auf Einladung der Directian der Companist derselben, Herr Gounad, und ward mit großen Ovationen empfangen.

In Leipzig veranstaltete am 13. Oktober das Conservatorium zur Feier des 70. Geburtstages des würdigen Musikdirektors Dr. M. Hauptmann eine „musikalische Aufführung", in welcher von den Zöglingen der Anstalt verschiedene Chöre des Gefeierten gesungen wurden. Außerdem spielte ein Zögling der Vialinschule Bach's Chaconne und sang eine Eleve der Gesangschule Lieder von Spohr. Ferner spielte Herr Kapellmeister C. Reinecke Mendelssahn's Präludium und Fuge in E-moll, dann die Herren Prafessoren Moscheles und David Hauptmann's G-moll-Sonate für Clavier und Violine. — Die Gebrüder Müller geben ebendaselbst „Quartett-Unterhaltungen." Die erste fand am 14. Oktober statt und brachte Haydn's C-Quartett mit den Variationen, Schumann's A-dur- und Beethoven's E-moll-Quartett. Das Spirl der Herren ist ausgezeichnet präcis und schwungvoll, doch nicht frei von Eigenmächtigkeiten. Dem Primarius gebrach es einigermaßen an Kraft, er wird mitunter im Forte erdrückt. Auch der frische um kecke Humor der zu Haydn und Beethaven nöthig ist, scheint nicht vorhanden. Der Cellist ist sehr tüchtig, nur spielt er im Forte zu sehr ponticello. — Zwischen den einzelnen Quartetten sang Frau Reclam eine Arie von Gluck, dann „Lieder" des Herrn Karl Müller (des Primarius), die aber von der Richtung des Componisten nicht das beste Zeugniß abgeben. Gesuchte ja sogar fehlerhafte Harmonik, dann Aufgeblasenheit des Ausdrucks und kleinliche Malerei bilden den Grundzug dieser Campasitionen, welche nur mit Unrecht „Lieder" genannt werden.

In Salzburg soll es neben den zahlreichen Freunden auch einen Feind Mozart's geben, der mit seltener Consequenz jede Theilnahme bei Beleuchtungen u. dgl. verweigert.

Frau Anna Eiloff, Tochter Schikaneder's, für welche Mozart die Partie des ersten Genius in der Zauberflöte schrieb, ist in Regensburg gestorben.

In Luzern ist eine neue Orgel von Haas mit 70 Registern in der St. Leodegar-Kirche aufgestellt worden. Bei der Einweihung fand ein großes Concert statt, in dem die Herren Jucker und Kirchner mitwirkten.

Herr Karl Doppler, welcher demnächst neben seinem Bruder Franz Doppler das Orchester des Hofopernthaeater in Wien zieren wird, gab vor einigen Tagen im Pester Nationaltheater, welchem er seit vielen Jahren als Capellmeister angehörte, sein Abschiedsconcert, bei welcher Gelegenheit ihm vom Capellmeister Erkel im Namen sämmtlicher Collegen, von einer passenden Anrede begleitet, ein silberner Taktirstock und ein Lorbeerkranz zum Andenken überreicht wurde.

### Wien.

Mittelst Erlaß des Staatsministeriums vom 21. v. M. wurde Herr Rudolf Weinwurm zum Universitäts-Gesanglehrer ernannt.

Van der Direction des Hafapernthearters ist ein Concurs zur Besetzung folgender Lehrstellen an der k. k. Hofopernschule in Wien ausgeschrieben: Zwei Lehrstellen für Gesang, zwei für den Unterricht im Clavierspielen und in den Anfangsgründen des Generalbasses, eine Lehrstelle für Mimik und eine für Declamatian.

(Eingef.) Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde hat am 6. Oktober, nach den zweimanatlichen Ferien, alle seine Classen wieder eröffnet. Die Anzahl der sich zur Aufnahme Meldenden war diesmal eine so bedeutende, und zwar insbesandere für den Clavierunterricht, daß sich die Direktian veranlaßt sah, eine neue Clavierclasse zu eröffnen, für welche geringere Vorkenntnisse gefordert werden als für jene des Professors Ramesch. Diese neue Classe ist, im Einvernehmen mit den H. H. Professoren Romesch und Dachs dem Herrn Hans Schmitt, ehemaligen Zögling des Conservatoriums, anvertraut worden, und wird in derselben der Unterricht am 4. November beginnen. In sämmtlichen Classen wird bereits der Unterricht in der tiefern Normalstimmung ertheilt, und schon in der ersten Orchesterübung der Zöglinge am 7. Oktober wurde unter der Leitung des artistischen Direktors, Herrn Josef Hellmesberger eine Haydn'sche Symphonie in der tieferen Normalstimmung vorgenommen. Somit ist das Wiener Conservatorium das erste öffentliche Institut, welches in Oesterreich dem Wunsche eines hohen Staatsministeriums zu Falge, ungeachtet aller durch die so geringen Geldmittel der Anstolt erwachsenden Schwierigkeiten, die tiefere Narmalstimmung in Anwendung gebracht hat.

## Briefkasten der Redaktion.

S. in E. Ueber denselben Gegenstand hat dieselbe Feder unter demselben Titel und in d. Bl. Jahrg. I Nr. 26 bereits einen Artikel gebracht, der jetzt benützt wurde. Was Ihre Anfrage betrifft, sa versteht sich die Bejahung von selbst.

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 43. Wien, 25. Oktober 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst.

I.

D. K. Man hört häufig behaupten, daß das Schöne keinem Gesetz unterworfen sei. Die Meisten nehmen das in dem schlechten Sinne, daß ein Jeder seinen Geschmack und somit sein Urtheil über Schön und Nichtschön für sich hat und sich durch logische Gründe nicht abdisputiren zu lassen braucht. De gustibus non est disputandum ist der gewöhnliche Ausspruch, mit dem der ungebildete Kunstverstand die Kritik von sich abwehrt und wohl alle Kritik todtgeschlagen wähnt. Aber freilich ist dabei der Irrthum übersehen, daß Geschmack und Urtheil über Schön und Nichtschön nicht dasselbe ist: der Geschmack ist bei allen Menschen verschieden, und was dem Einen oder Andern zusagt, darüber läßt sich allerdings nicht disputiren; das Schöne aber ist etwas Ewiges und das Urtheil darüber hängt nicht ab von dem Belieben des Einzelnen, sondern von den ewigen Gesetzen der menschlichen Natur; das Schöne bleibt schön, ob auch Hinz es nicht zu würdigen versteht, und das Unschöne bleibt unschön, das Mittelmäßige bleibt mittelmäßig, ob es auch Kunzen's Seele mit dem tiefsten Behagen erfüllt.

Aber der Satz ist allerdings auch in einem höhern Sinn richtig. Das Schöne ist das wahrhaft und absolut Freie und insoferne keinem äußern Gesetz unterworfen; nur was sich von innen heraus, aus dem innersten eigensten Kern seines Wesens mit völliger Freiheit zur vollkommenen Harmonie ausgestaltet, ist wahrhaft schön. So wenig sich die Andacht machen läßt, so wenig die Begeisterung, aus der das Schöne entspringt und das Schöne selbst. Sehn wir durch ein Kunstwerk die Gesetze und Schemate, nach denen es gemacht ist, hindurchleuchten, sehn wir die mühsame Arbeit des Künstlers daran auf den ersten unbefangenen Blick, so nennen wir's gemacht und haben das deutliche Bewußtsein, daß es eben darum nicht schön ist. Merken wir, daß der Künstler in die Gluth der Begeisterung, in die Tiefe der Empfindung, die er darstellen und durch die Sympathie des betrachtenden Gemüthes in uns erwecken will, sich erst selber mühsam versetzt hat, daß er, je mehr ihm der Aufschwung fehlt, desto mehr ihn durch künstliche Mittel zu erzeugen strebt, so sprechen wir von falschem Pathos und Geschraubtheit, und werden nicht leidenschaftlich, nicht mitempfindend, sondern zum Mitleid oder zum Lächeln gestimmt. Solche Empfindung haben wir z. B. bei den meisten Adagios von Hummel; wohl auch unterweilen, wenn wir in ästhetischen Zirkeln von empfindsamen Gemüthern triviale Dinge, die ja auch im Kunstwerk hie und da ihre Stelle haben, mit einer Bewegung vortragen hören, über deren Ursprung und Zweck wir vergebens nachdenken. Eine ähnliche Empfindung ist's, wenn eine pedantische, scherzlose, gravitätische Natur sich zum Scherz herbei lassen will und dabei ihrer Unbehilflichkeit nicht loswerden kann. (Spohr'sche Scherzi.) Nur was der Mensch mit seinem innersten Wesen ergreift, oder vielmehr was ihn ergreift — denn alles Schöne ist göttlicher Natur und kommt aus Inspiration *) — das wird er auch schön darstellen.

Aber hat nicht das Schöne sein Maß in dem Sinn, durch den es wahrgenommen wird? Das schöne Bild im Auge, das schöne Bild im Ohr? Haben nicht unsere Physiker auf's bündigste bewiesen, was schon Pythagoras wußte, daß die musikalische Harmonie auf einer angebornen arithmetischen Anlage unseres Ohrs beruht? daß alle Consonanzen und Dissonanzen auf der Verwandtschaft oder Mißverwandtschaft gewisser Zahlenverhältnisse beruhen, die im letzten Grunde dargestellt werden durch die Schwingungszahlen der tönenden Saiten, der tönenden Luftwellen? Und muß nicht darum für alle Kunst, in specie für die Tonkunst die Zweckmäßigkeit entscheidend sein, d. h. die Anwendung der Töne nach den Zahlenverhältnissen, die dem Ohr am meisten zusagen? Und müßte sich sonach nicht eine Theorie des musikalisch Schönen in festen Gesetzen und Paragraphen aufstellen lassen, nach der ein Jeder auch ohne innern Aufschwung, auch ohne inspirirte Ideen die Tonkunst wie ein Handwerk betreiben könnte; so daß die einfache Aufgabe der Kritik in Aufzählung der Rechenfehler bestünde? Gewiß, wir wollen den Physikern nicht abbrechen. Aber mögen sie auch den schönsten Wohlklang in eine arithmetische Reihe auflösen: wir haben ganz deutlich das Bewußtsein, daß es etwas Anderes ist, was durch's Ohr unsere Seele ergreift, als die Zahlenreihe; daß es etwas Geistiges, etwas Lebendiges ist. Mag uns der Anatom alle Fibern und Nerven und die ganze innere Constitution eines Leichnams aufweisen, ja gelänge es ihm selbst nachzuweisen, daß gerade an dieser Nervenbildung, an dieser Gehirn- und Kopfbildung des Verstorbenen es gelegen, daß er durch seinen Frohsinn uns entzückt, durch seinen hellen Blick uns erfreut und belehrt, durch seine schwungvolle Phantasie uns fortgerissen habe: das Leben selber, den Frosinn, die sprühende Phantasie kann er uns nicht zeigen. So gibt auch die Kenntniß der Zahlenverhältnisse nicht das musikalisch Schöne und Ergreifende. Ich glaube, daß es nicht bloß an meiner schlechten Rechnung gelegen hat, wenn ich Zahlenfolgen ausgerechnet habe, die für sich angesehen befriedigen mußten, in Noten umgesetzt aber traurige und öde Harmonien zu Wege brachten. Die Zahl der Combinationen zwischen den verschiedenen Buchstaben des Alphabets ist ungeheuer: aber das wohllautende Wort setzt sich nur aus gewissen Buchstaben zusammen, und es lohnt nicht sehr nachzufinnen, warum gerade diese und jene Buchstaben von dem Genius

*) Plato, edd. Steph. p. 534: „Denn alle Dichter, die wahrhafte Dichter sind, reden ihre schönen Gesänge nicht aus natürlicher Kunst, sondern in Gott versetzt und göttlich durchweht. Und so machen auch die Musiker ihre schönen Lieder nicht aus ihrem Alltagsverstande, sondern innerlich gehoben in Harmonie und Rhythmus. — — Denn nicht aus natürlicher Geschicklichkeit thun sie's, sondern aus Gotteskraft. — Gott erhebt sie über ihre gewöhnliche Sinnen und braucht sie als Diener; damit wir, die wir's hören, wissen: nicht sie sind's, die es thun, sondern Gott redet."

der Sprache gewählt sind ein Wort zu bilden, und gar erst, wie gerade diese Folge von Buchstaben den tiefen, reichen, welchen Klang eines Heine'schen Gedichtes bewirkt. So ist auch die Zahl der Toncombinationen unermeßlich, aber nicht alle wollen klingen und noch weniger sind es, die in ihrer Zusammenstellung eine schöne Tongruppe geben. Das Göthe'sche Wort; „Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben; dann, hat er die Theile in seiner Hand, fehlt leider nur das geistige Band" trifft die Zweckmäßigkeitsjäger und Atomisten aller Orten, auch in der Tonkunst. Nicht in dem Einzelnen, aus dem es zusammengesetzt ist, liegt das Schöne, das auf die Seele wirkt, sondern in dem Geist, der es zusammensetzt, in dem Ganzen, das durch den Geist zusammengestellt ist.

Und daher kann unser Satz von der Freiheit des Schönen auch nicht von der Erfahrung umgestoßen werden, die so oft dagegen geltend gemacht wird, daß es auch unter den größten Künstlern sehr mühsame Arbeiter gegeben hat. Das Ideal des Kunstwerks steht, geistig empfangen, vor der Seele des Künstlers, voll, fertig, aus einem Guß, und was in der Ausführung, in dem Kunstwerk selbst die beschauende, genießende Seele entzückt und fortreißt, sind die Züge dieses Ideals, die hindurchleuchten: das Material freilich bedarf der Arbeit und kann mannigfach geformt und gefügt werden, um sich diesem Ideal einzupassen: diese Formung, Dichtung, Verarbeitung des Materials, die auch einem großen Künstler viel Mühe machen kann, die in Beethoven's Manuscripten so viel durchstrichene Seiten zu Wege gebracht hat, ist's, die das künstlerisch gebildete Ohr erfreut. Ganz ebenso beim gothischen Dom das Auge, das, je mehr es architektonisch gebildet ist, desto mehr Freude an der Durchführung des Einzelnen hat, während der allgemeine Eindruck, die Idee, auf jede Seele einwirkt, die nur menschlich fühlt, die nur überhaupt fähig geworden ist geistig erfaßt zu werden. Die Arbeit ist mit ihrer Einwirkung beschränkt durch die Zeitbildung, die Geschmacksbildung, und die eigene Erfahrung davon, die in der künstlerischen Auffassung geübt sind: daher das heutige Urtheil der Sachverständigen ein Stück sehr schön gearbeitet finden kann, dessen Weise in wenigen Jahrzehnten veraltet sein wird; die Idee, der geistige Gehalt, ist unbeschränkt in ihrer Einwirkung; je mehr die Arbeit in die Idee eingesenkt, verschmolzen, von ihr durchgeistet ist, desto gewisser ist ihr die Bürgschaft der Dauer: die Idee ists also, die den Meister macht, und das größere oder geringere Maß seiner Arbeit kommt für die absolute Schätzung seines Werthes nicht in Betracht.

Und übrigens ist auch die Zahl derer, die in der Arbeit selbst so gar mühselig verfahren sind, unter den großen Meistern nicht bedeutend. Mag man auch die ungemessenen und wackeren schweren Vorarbeiten Bach's und Mozart's wohl würdigen und anerkennen; das waren eben nur Vorarbeiten; die Arbeit selbst floß ihnen aus der Seele und von der Feder. Vorarbeiten sind ja freilich auch für das größte Genie unerläßlich. Das beruht darauf, daß zu der Darstellung des Ewigen, Unendlichen, Idealen nur sinnliche endliche an sich harmlose Mittel vorhanden sind. Das Sinnliche fügt sich schwer dem Geist, und wie Jahrhunderte dazu gehört haben, die rechte Bearbeitung des Steines zu lehren und das rohe Material einer ungefügen Sprache dem Versbau gefügig zu machen, so gehört eifriges Studium und die Benützung vieler Vorgänger dazu, um sich der musikalischen Mittel vollkommen zu bemächtigen. Aber das ist dabei der Unterschied zwischen dem Talent und Beruf zur Kunst, und den Nichtberufenen; wer den Beruf hat, dem gehen die Gesetze dieser Bearbeitung, die Eigenthümlichkeiten des Materials und die manigfachen Wege, sie nicht nur ihrer Anstößigkeit zu berauben, sondern sogar sich dienstbar zu machen, in Fleisch und Blut und stehen ihm, einmal erfaßt, zu Gebot, wenn und wo er sie braucht; der Nichtberufene befühlt, betastet, lernt Alles, und weiß es doch nimmer zu gebrauchen. Grade wie der zum Arzt Berufene mit wenigerem Wissen glücklich curirt, und je mehr er lernt, desto glücklicher, aber der Nichtberufene mit allem Wissen doch seine Patienten sämmtlich dem Todtengräber überliefert.

Ist also das, was die Kunst zur Kunst, das Kunstwerk zum Kunstwerk macht der geistige Inhalt, die Idee; und kann durch keine Theorie der Zweckmäßigkeit, der arithmetischen Verhältnisse und andrer Dinge von vornherein bestimmt werden, was schön sein werde, und was nicht — woher nimmt die Kritik das Recht, über das Ganze eines Tonwerkes zu Gericht zu sitzen? denn wo ein Gericht ist, muß es auch ein Gesetz geben. Woher nimmt sie die Gesetze, nach denen sie richtet?

Die Antwort ergibt sich von selbst. Sind die Gesetze nicht von vornherein, nicht vor dem Schönen vorhanden, so müssen sie in dem Schönen selbst liegen. Ist das Schöne in seiner Entwicklung und Ausgestaltung nicht an ein äußeres Gesetz gebunden, so ist die Art dieser Ausgestaltung selbst das Gesetz des Schönen. Die Kritik muß also ihre Gesetze aus dem, was wirklich schön ist, abstrahiren und herausnehmen und darnach das beurtheilen, was den Anspruch erhebt, schön zu sein.

Und so stehen wir vor der letzten und Hauptfrage, wo denn das wirklich Schöne zu finden sei. Das Schöne ist eine Offenbarung des Genius, die ihre Beglaubigung in sich selbst hat, die sich unwiderstehlich einem ganzen Geschlecht und ganzen Geschlechtreihen einprägt, die nicht die Vertheidigung sondern nur des Verständnisses bedarf. Hier ist's, wo der tiefe Zusammenhang der Kunst mit der Religion in's Licht tritt. Wie die religiöse Offenbarung Macht und Beweis in sich selbst hat, und durch diese selbsteigene Macht unwiderstehlich ihre Wahrheit bezeugt in den Herzen der Menschen, wie dieses inwendige Zeugniß des Geistes vorhält, auch wo alle andern Zeugnisse, das der Geschichte, das der Wunder und Weissagungen ꝛc. sich als morsche Stützen erweisen, und zusammenbrechen wollen: so die Offenbarung der künstlerischen Schönheit. Auch zur Kritik gehört ein besonderer Beruf, und wer ihn hat, dem geht allerdings mancher harmlose Genuß des großen Haufens verloren, weil er das Meiste, was dieser mit Behagen genießt, nur mit fortwährendem inneren Widerspruch aufnehmen kann; aber er gibt das gerne dahin um den Trost und die Freude des Bewußtseins, daß es Werke gibt, bei denen aller Widerspruch alle Kritik aufhört, und es nur heißt: genießen, empfangen und lernen. Bei Bach's Passionsmusik, bei Händel's Amen, bei Palestrina und Caldara, beim Sextett und Finale im Don Juan, beim Adagio der Sonate op. 106 von Beethoven, hie und da auch bei Schubert und Schumann — möge jeder sich seine Fehlenden dazudenken — verstummt die Kritik von selbst und weicht der Andacht.

Nicht die Verstandesschärfe, die nicht ruht bis sie auch dem Mackellosesten einen Mackel aufgeheftet hat, sondern der Sinn, der sich dem Höchsten willig hingibt und von da Kraft und Geist holt, ist das Fundament aller wahren Kritik.

## II.

Aus dem im vorigen Abschnitt Gesagten ergeben sich verschiedene Folgerungen.

Zunächst die, daß sich jede Kritik an die großen Meister anlehnen muß. Von der dichtenden Offenbarung des germanischen Geistes in Shakespeare aus hat Lessing die deutsche Tonne rein gefegt von dem kritischen Wust, der mit der halbverstandenen ausgelebten Theorie von den drei Einheiten des Aristoteles aus Frankreich herübergekommen war, und pflanzte eine neue kritische Schule, die bedeutendste der Welt. So wird sich auch die musikalische Kritik nicht von apriorischen Wahrheiten, denen, wie gesagt, das Schöne nicht unterworfen ist, sondern von dem lebendigen Geist der Meister

leiten lassen. Und gewiß, Jeder, der einmal das Kritisiren versucht hat, hat zwar das sichere Bewußtsein, daß die Grundzüge der Kritik in der eignen Seele schlummern, und von dort durch eigne Reflexion gefördert und geklärt werden: wenn er aber einmal darangeht, diese Züge zu sammeln, so wird das entstehende Bild ziemlich genau seinem Lieblingsmeister gleichen, und je nach dem Fortschritt seines Verständnisses immer schärfer und klarer werden.

Und daraus folgt von selbst, daß eine jede Kritik von vorne herein mit den höchsten Maßstäben messen muß. Ist das Gute da, wozu die Welt mit Schlechtem erfüllen? wozu den musikalischen Geschmack verderben lassen, blos weil es mittelmäßigen Leuten nicht behagt, ihre Geburten im Pulte zu behalten, und weil sich auch für unechten Caviar Liebhaber finden, die vom echten nichts verstehn? Mag doch der oder jener kleine Kreis in der Schöpfung seines musikalischen Mittelpunktes sein Gefallen finden, und darin die allertiefsten Geheimnisse wittern: Die Kunst und die Kritik gehört der Welt an, sie läßt jenen ihee Liebhaberei, aber auch sie will mit Aufdringlichkeiten verschont bleiben. Mögen die Oellampen in den kleinen Städten, die für ihren Standort gerade gut genug leuchten, schmälen, daß man ihnen nicht vergönnt, sich unter die Sterne am Himmel zu setzen: die erste Pflicht der Kritik ist die Wahrheit, und Oellampen sind einmal keine Sterne: je mehr sie leuchten wollen, desto mehr dunsten sie. Mag geklagt werden, daß nur Bach und immer wieder Bach und die andern Herren entgegengehalten werden: das Klagen macht es nicht, sondern geht hin, und zieht selber die Vergleiche. Mag man den guten Willen anerkennen, und das Talent fördern wollen: das ist Sache der Mäcene, aber nicht der Kunstrichter. Und wenn auch der blasirte Operntiger, lüstern nur nach neuem Nervenreiz, über den steifen Pedanten lacht, der bei Gounod's Margarethe und Offenbach's Orpheus an Beethoven's Fidelio und Mozart's Figaro denkt, und den Kopf schüttelt: — es bleibt doch eine Schande, daß man solch Zeug in immer größern Massen importirt, und die guten, alten, einheimischen Vorräthe darüber verschimmeln läßt.

Doch muß natürlich auch bei der Anlehnung an die Großmeister von der Kritik alle Einseitigkeit vermieden werden. Die Kritik muß vielseitig sein, und, folgend der mannigfachen Herrlichkeit der Kunst, die verschiedenen Meister, jeden in seinem Genre, auf ihr Panier schreiben *). Ein Lied nach Bach, eine Cantate nach Beethoven, ein Streichquartett nach Händel messen zu wollen, wäre eine Thorheit; aber wo ein Werk sich den Titel Oratorium gibt, muß es nach Händel und Bach gemessen werden: natürlich nicht nach dem todten Buchstaben, sondern nach dem Geist, der dem Fortschritt, der Weiterentwicklung nicht feind ist, sondern sie in sich schließt. Und hieher, zur Vielseitigkeit der Kritik gehört auch die billige Rucksicht auf die Individualität des Componisten, der wir aber, weil sie mit neuen, wichtigen, ästhetischen und psychologischen Fragen verbunden ist, besser eine besondere Untersuchung vorbehalten. —

Eine andere Folgerung aus den Ausführungen des ersten Abschnitts ist die, daß die Keitik eine doppelte sein muß: sie muß sich auf den geistigen Inhalt, aber auch auf die Kunst in Verarbeitung des Materials richten. Nicht als ob das so streng zu scheiden wäre, da ja vielmehr wie gesagt, die Kunst der Arbeit um so höher anzuschlagen ist, je mehr sie von dem geistigen Gehalt getragen, eefüllt, durchdrungen ist. Aber die Kritik hat aufzuweisen, und anzuerkennen, wo — wie es ja häufig der Fall zu sein pflegt — beides im Mißverhältniß, ungleich zur Entwicklung gekommen ist: wo entweder die Ausaebeitung hinter der Intention zurückbleibt, oder der geistige Inhalt hinter der Mühsal der „Mache“ verschwindet. So ist bei Schubert oft die Intention herrlich, und der Gehalt überschäumend reich, während die Arbeit viel zu wünschen übeig läßt, während bei Franz die Kritik, je mehr sie sich auf die Aebeit einläßt, desto mehr Feinheiten entdeckt. —

Endlich erklärt sich aus dem oben Gesagten auch die merkwürdige Erscheinung, daß die Kritik in der Regel neuen und durchaus eigenartigen Schöpfungen gegenüber sich ganz negativ verhält. Das ist das bekannte Phänomen, welches das Auftreten Gluck's, Mozart's, Beethoven's begleitete: die Kritiker rissen den Mund auf, und wollten die Neuerer aus dem Tempel der Kunst hinausjagen: einfach deswegen, weil mit diesen eine neue Offenbarung der Kunst anhob, die sich unter die bereits erkannten Gesetze nicht fügen wollte. Daraus ergibt sich der für die Kritik sehr heilsame Grundsatz, sich gegenüber neuen Bahnen, die die Tonkunst einschlägt, erst passiv zu verhalten und das Zeugniß des Geistes und der Kraft abzuwarten. Anders steht der Fall, wo diese neuen Schöpfungen von ihren Erzeugern gleich mit theoretischen Auseinandersetzungen in die Welt geschickt werden, wie z. B. dieß bei der sogenannten Zukunftsmusik geschehen ist. Da erwächst sofort der Verdacht, daß es mit der innern Macht der Offenbarung nicht weit her sein könne, da ihre eignen Träger so wenig davon durchdrungen sind, daß sie meinen, sich gleichsam vor sich selber und vor der Welt rechtfertigen zu müssen, denn wären sie recht davon durchdrungen, so würden sie nicht philosophiren und salbadern, sondern componiren und musiciren. Und für die Kritik erwächst solcher Erscheinung gegenüber sofort eine doppelte Aufgabe. Einmal die neuen Theorien selbst in Anspruch zu nehmen, und mit dem Wesen aller Kunst zusammenzuhalten: zu fragen, ob sie die Kunst überhaupt noch als Kunst, als Selbstzweck ansehen, oder zur dienstbaren Magd anderer Dinge, etwa des Begriffs, machen wollen; ob sie darauf ausgehen, das Schöne, das allein Gegenstand der Kunst ist, darzustellen oder ob sie ihr Augenmerk allein auf das Verständige, Logische, Interessante, Großartige, Malerische, Philosophische gesetzt haben, was alles nur soweit Gegenstand der Kunst sein kann, als es sich dem Wesen des Schönen willig unter- und einordnet. Zum Andern die Aufgabe, die Theorie mit den neuen Productionen selbst zusammenzuhalten und zuzusehen, wie weit das theoretisch auseinander Gesetzte praktisch durchgeführt, ob es überhaupt durchgeführt, und durchführbar sei; ob nicht vielleicht die neue Theorie nur eefunden sei, um die sichtbaren Mängel und Abstände des Neuen vom Alten zu verdecken, und gerne aufgegeben werde, wo es dem Künstler gelingt, in der alten Manier einen guten Wurf zu thun: ob übeehaupt die neuen Productionen die Aufstellung einer neuen Theorie lohnen, und nicht etwa mit Berücksichtigung dieser letzten Nebenumstände ganz gut und ausreichend auf alte Weise sich erklären und beurtheilen lassen. — In diesem Fall ist aber, wie erhellt, die Kritik nicht absolut (verhält sich vorerst dem Werth, den das neue Kunstwerk an und für sich hat im Ganzen der Musik, gegenüber noch passiv), sondern sie ist relativ, und überläßt der Zeit die endgültige Entscheidung, ob wirklich eine neue Phase der Kunst eingetreten sei, oder nur ein mühsames Epigonenwerk sich mit diesem Anspruch brüste.

## Recensionen.

Adolf Müller Sohn. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß op. 5. Partitur und Stimmen. Wien, Wessely & Büsing.

Nr. 1. Irrlicht (Eichendorff).
Nr. 2. Morgenlied (Hofmann v. Fallersleben).
Nr. 3. Hollunderbaum (O. v. Roquette).

C-x. Es ist ein Anderes öffentlich eine Rede halten oder eine Composition zur momentanen Aufführung bringen, ein Anderes, dieselben dem Druck übergeben und dadurch zum irrevo-
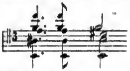
*) Vgl. darüber das noch immer nicht veraltete, schöne Schriftchen Thibauts von Reinheit der Tonkunst. Heidelb. 1825 2. Aufl. 1888

cablen Eigenthum des Publikums machen. Wir wollen keineswegs dem „nonum prematur in annum“ des Horaz, als sei's die Quintessenz aller Weisheit, das Wort reden — was allzulange liegen blieb, ruht leicht, und sei's selbst bessern Looses werth, für immer —; aber eben so wenig möchten wir, besonders bei ongehenden Tonsetzern, das Gegentheil befürworten und ihnen rathen, ihre Erzeugnisse zu schnell und ohne hinreichende Prüfung an die Oeffentlichkeit treten zu lassen. (Eine Mahnung, die natürlich auf den bereits gereiften und gewiegten Künstler keinerlei Anwendung finden kann, der dergleichen mit sich selber abzumachen hat.) Ist gegen die momentane Produktion eines neuen Manuscripts volle Nachsicht wohl am Orte, ja sogar Rücksichtnahme auf etwaige Jugend, Persönlichkeit, individuelle Besonderheit des Verfassers, mit einem Worte: auf Subjectivität — so schwindet diese einem gestochenen Werke gegenüber, und es tritt der objective Maßstab ein. Was kümmert den Berliner z. B. Name, Alter, Stellung eines Componisten, der in Wien lebt und so umgekehrt? Wie sein Werk beschoffen, darum handelt sich's; höchstens, daß ein opus 1, ein opus 5 ein wenig in Betracht kommt.

Wenn wir deßungeachtet das vorliegende Werk in d. Bl. einer eingehenderen Besprechung unterziehen, als wir unter allgemeinen Umständen dem eben Gesagten zufolge thun würden: so geschieht das, weil wir eben Wiener sind, den Herrn Adolf Müller kennen, sein Talent schätzen und wünschten, daß er dieses — sein Tolent — nicht nach den augenblicklichen Erfolgen bemesse, sondern nach den Forderungen, die die Kunst an jeden ihrer Jünger und deren Leistungen stellt.

Wie sind keineswegs so pedantisch, in jedem funfstimmig angelegten Satze durchweg nur strenge Fünfstimmigkeit zu verlangen, jede Drei- oder Vier-, Sechs- oder Siebenstimmigkeit dagegen zu verwerfen — wie ja öfter ein Doppelchor oder ein rein achtstimmiger durch unisone Führung der beiden Bässe zeitweilig zum siebenstimmigen wird. — Aber noch weniger huldigen wir besonders in Absicht auf kürzer gehaltene Tonsätze dem einmal irgendwo (neue Zeitschrift für Musik?) ausgesprochenen Princip jenes Kritikers, welcher die Steifheit, den 4stimmigen Satz durchweg nur 4stimmig zu behandeln, tadelnd, vielmehr vorschlug, es zu machen, wie es der Moment, die poetische Intention, die Lust am Klingen just so mit sich bringe, hier dreistimmig zu schreiben (in einem Satze NB.), dort vier-, fünf- und sechsstimmig je nach der beabsichtigten Klangwirkung. Das heißt die Farbe über die Zeichnung setzen, die Sinnlichkeit des Fühlens über den scharf scheidenden künstlerischen Gesichts- und Gehörsinn. Die Farben mögen in einander schwimmend sich verlieren (Instrumentation); eine Linie kann nicht nirgendwoher kommen und in Nichts sich verlaufen; ich muß sehen, hören, wo sie anfängt, wohinaus sie will, wo sie mit einer andern etwa sich vereinigt. Auch die Stimmigkeit also darf nicht auf Zufall, Willkühr beruhen; sie muß stets als ein Akt der Nothwendigkeit, wie alles in der Kunst erscheinen. Unsere alten und neuen Meister wußten gar wohl was sie thaten, wenn sie fünfstimmig schrieben und gerade fünfstimmig, vier- und gerade vierstimmig. Sie lassen Keinen am Chore theilnehmen, der nicht allenthalben nothwendig ist, Keinen in's Orchester kommen, der nicht rechtschaffen mitzuwirken hat; sie kennen keine russischen Jagdhorn-Musiken. Wohl hat Cherubini in seinem C-moll-Requiem nur ein einzig Mal den Tantam wirken lassen; aber es ist ein Tantam, kein Faktor des realen Satzes, kein Streichinstrument oder gar eines Menschen Stimme. Und dann: welch' eine Wirkung! „Quod licet Jovi non licet mihi, tibi, omnibus.“ Hast du mit einem Mittel, gleichviel welchem, eine große, wirklich künstlerische Wirkung hervorgezaubert, da wird's Keinem einfallen zu fragen: warum das Mittel? wozu? Die Kritik wird stumm, sobald der Herrgott redet.

Dies alles in Bezug vornehmlich auf das erste obiger drei Lieder: „Irrlicht“ betitelt (Eichendorf — Voigt & Günther 1856 — nennt es: „Waldmädchen“). In diesem ist's, als wenn dem Autor das oben von uns getadelte Princip der Stimmzahl-Willkühr zur absoluten Norm geworden. Aus der Fünfstimmigkeit (mit der das sechsstimmig sein sollende Lied anhebt) in die Sechs-, bald darauf in die Siebenstimmigkeit geworfen, die nach einer Reihe scheinbarer Sechsklänge in der dritten Strophe (erster Alt und Tenor in Oktaven) plötzlich vierstimmig wird, wird das Ohr unruhig hin- und hergeschüttelt, nicht wissend, wie vielen Parten es folgen soll. Die Hauptsache ist, wir wissen nicht warum? und sind überzeugt, daß sich mit weniger zerstreuten Mitteln eben so Vollklingendes, wenn nicht Größeres hätte erreichen lassen, als hier, wo sich die Stimmen allzusehr beengen und häufig auf den Hacken sitzen, wirklich erreicht worden. Wie denn so manche ungeschickte (an Stellen fehlerhafte) Führung zweifellos nur darin und eben darin ihren Grund hat. Haben wir auch gegen eine fortlaufende Oktavenführung des Tenor mit dem Prim-Alt („Bin ein Vöglein“) durchaus nichts einzuwenden: so lag dagegen das Unison derselben beiden Stimmen bei „Fliegt kein Pfeil“ gewiß nicht in der eigentlichen Absicht des Componisten, so wenig wie die Oktav-Parallele zwischen Alt II und Baß, wieder zwischen Sopran I und Tenor, die Quint- desgleichen zwischen Sopran II und Alt II im 8. und 9. Takt von Anfang; ja wir sind der Meinung, daß die ganze schon genannte Stelle „Bin ein Vöglein“ nur gewonnen haben dürfte, wenn die unausstehliche reine 5. (b/es) nach der übermäßigen (c/fes), hier sogar doppelt auftretend, vermieden wäre. Vermögen wie doch ouch nicht einzusehen, warum zum Schluß des 4stimmigen „Morgenliedes“ (8. Takt vom Ende) die Harmonie plötzlich fünfstimmig wird? — etwa damit der Tenor den Baß ganz wirkungslos in der Octav verstärke? — oder warum die Bässe zwei Takte früher sich in matte Octaven auseinander legen? während bei einfach geführtem höhern Baß das folgende tiefe a unstreitig bessere Wirkung thäte. Wie denn auch hier (in diesem Liede) die momentane Lust oder das Streben nach größerer (oft nur scheinbarer) Tonfülle, z. B.



statt einfach:



u. s. w.

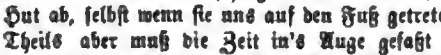
den Comp. oft zu ganz unnöthigem Ballast führt.

Doch dies das weniger Wichtige, was wir zu sagen haben. Weit bedenklicher steht's mit der Deklamation der Texte. Auch da könnte man sich — der ausgezeichneten Recitation Bach's zum Trotz — auf manches Widerhaarige in diesem Bezuge in seinen wie in Händel's und anderer Aelterer Werke berufen wollen. Allein theils gilt, was wir oben schon vom Genius gesagt. Wo die — oft unergründliche — Tiefe des musikalischen Gedankens so alle anderen Bedenken todtschlägt, wie bei Jenen, da nehmen wir den Hut ab, selbst wenn sie uns auf den Fuß getreten, daß es schmerzte. Theils aber muß die Zeit in's Auge gefaßt werden, in der sie componirten. Das sprachliche Element, dessen Inhalt und Charakter allerdings schon treu und treuer oft als heut in Frage kam, trat noch hinsichtlich seiner Scansion und poetischen Rhythmik nicht so in den Vordergrund. Nach Mendelssohn aber und Spohr und Weber und manchen Andern, die trefflich deklamiren, am heutigen Tage aus 4 Trochäen 2 Päons machen oder Pyrrichien, und den Tenor z. B. singen lassen:

— ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪

„Bin ein Feuer hell, das lodert“ und

„Seewind ist mein Buhl und fodert“



oder den ganzen Chor:

| ∪ ∪ | — — ∪ ∪ | — — ∪ ∪ | — — ∪ ∪ | — |
|---|---|---|---|---|
| „Wo die | wilden Bäche | rauschen und die | hohen Palmen | stehn“ |
| statt: —. ∪ | — ∪ \| — ∪ | — ∪ ∪ ∪ | —. ∪ — ∪ | — |

das heißt doch den Versfuß für Nichts mehr achten und den Sildenfall des Dichterworts seiner Melodie zum Opfer bringen. Noch schlimmer ist's, wenn der Comp. in den Versen

„Durch die Wolken von den Klüften
fliegt kein Pfeil mehr bis hieher,
und die Au'n und Felsenbogen" u. s. w.

den Tenor jene beiden Parallel-Strophen so ineinander verweben läßt, daß sie wie ein Satz erscheinen:

„fliegt kein Pfeil mehr bis hieher, die Au'n" ꝛc.



wenn er umgekehrt die beiden durchaus zusammengehörigen Strophen

„über die Höh', wo im Schnee
still die letzten Gipfel schimmern"

— abgesehen von der schlimm abbrechenden Wiederholung

„über die Höh', wo im Schnee —
über die Höh', wo im Schnee —

in zwei durch Rhythmus und Accentuation durchaus geschiedene Gegensätze (Vorder- und Nachsatz) zerreißt, statt sie erst dem folgenden:

„folg mir nicht, verjagst mich nimmer"

entgegenzustellen; wenn er endlich des Dichters kleinern Fehler — denn ein jeder Deklamator kann und wird ihn stets durch richtige Betonung vermitteln — in einen großen verwandelt, indem er musikalisch vorschreibt:

— ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — —
„Komm nicht **nach** mir, ich ver = brenn' dich"



was vielleicht (wir können 's nicht umhin zu glauben) nur ein Druckfehler statt:

„Komm nicht **nah** mir" u. s. w.

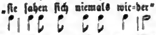
Nicht viel besser ergeht es den beiden folgenden Liedern in genannter Beziehung. Denn wie man z. B. in dem „Hollunderbaum" bei den Worten:

„ge = wieget zur Er = den"

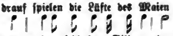


und:

— ∪ ∪ ∪ ∪ — —
„sie sahen sich niemals wie=der"



endlich: drauf spielen die Lüfte des Maien



den Schwerpunkt auf jene schlechten Silben, oder musikalisch ausgedrückt: obige schlechten Silben auf den guten Takttheil legen kann — während doch das „scheiden" und die „Berge" rhythmisch-richtige Cadenzen erhielten — ist uns unbegreiflich. Ja wir protestiren selbst dagegen, wenn eine selbständig geführte Stimme einen Theil des Textes unterdrückt und ihre Rede dadurch sinnlos wird, wie in demselben Lied zu Anfang, wo der Baß singt:

„Da droben auf jenem Berge
— ein Hollunderbaum, vom Wind umweht."

Kommen wir schließlich zur poetisch-musikalischen Wiedergabe der Texte, so haben wir gegen die beiden letzten Lieder, die überhaupt nach gewöhnlicherem, allgemeinerem Typus sich bewegen, nicht eben viel auszusetzen. Das erste dagegen, in seiner musikalischen Interpretation mit den Worten Eichendorff's verglichen, erscheint uns viel zu ernst und schwärmerisch und schwülstig, nicht leicht, nicht luftig, nicht beschwingt genug. So klingt namentlich dem „Bin ein Vöglein in den Lüften, schwing' mich über's blaue Meer" statt des „Ausfichherausgehens" ein in sich gekehrter, fast träumender Ton an, welcher gerade mit den Worten „sind versunken in den Wogen" die mehr kräftige Farbe des „komm nicht nach mir, ich verbrenn' dich" wieder aufnimmt.

Die Vernachlässigung also sowohl der eben berührten Compositions-Faktoren (Stimmigkeit, Deklamation), als des letzten nicht minder zur richtigen Deklamation (in höherer Potenz) gehörigen Etwas (musikalische Auffassung) war es besonders, warum wir unsern Kunstjünger oben mahnten und hier nochmals mahnen möchten, weder zu nachsichtig mit sich selbst und seinen künstlerischen Entäußerungen, noch zu voreilig mit deren Edirung zu sein. Das naive Zeitalter hat — im Allgemeinen — ausgelebt. Nur für Den oder die Wenigen existirt es noch, die selbst auf jener Zinne unantastbarer, göttlicher Naivetät stehen, und aller Reflexion, also auch der unsern — Schweigen auferlegen.

## Ueber Händel's Werke *).

(Schluß.)

Wie viele Fehlgriffe man übrigens auf jener ersten Linie der Händel'schen Malerkunst nachweisen möchte, schon auf der nächst höheren Stufe scheinen sie ganz zu verschwinden. Wenn Händel das Gemälde einer äußeren Bewegung zu entwerfen hat, das Rollen des Donners, das Beben der Erde, das Tosen des Nordwindes, das Säuseln des Zephyrs, das Wiegen der Welle, das Flackern der Flamme, den Weg, den Flug, den Gang von lebenden Wesen, so dient Musik wie Text gewöhnlich meist selbst zur örtlichen Färbung der Scenen, und in der Behandlung solcher Stellen ist Händel ein unerreichter Meister, und dies wesentlich durch die richtige sinnvolle Berechnung und Beziehung seiner Malerei auf den jeweiligen Anlaß. Diese Meisterschaft steigt durchweg (und dies ist das Vorrecht des Genius) mit der Vertiefung der Aufgabe. Nichts ist zaubervoller, als wenn Händel, innere Gefühle aus der ganzen Tiefe der Mitempfindung darstellend, zuweilen in der Instrumentation an äußere Wahrnehmungen erinnert, welche die Lage plastischer zu veranschaulichen dienen; wenn er in der Begleitung eines Klagechors wie absichtslos die Töne eines Trauergeläutes anschlägt; wenn er in der Heldenklage eines Jephta die Jammerlaute des gebrochenen Herzens, die der Kraftmann nicht laut ausstoßen kann, in die sanfte Begleitung der Instrumente legt; wenn man aus der Begleitung der Sangfiguren anderer Klagenden bald das Schluchzen des heftigen Schmerzes, bald das stille Rinnen der Thränen eines weichen, sanften Kummers heraushört, ja, die Körperbewegungen heraussieht, die ihre Klage begleiten, als ob die Kunst des wirklichen Malers auf uns wirkte. Aber dies eben sind von den Dingen, die die beredtesten Worte kaum andeuten können, die Noten-Beispiele sogar für Viele unerklärt lassen würden, ohne die Ausführung mit Sang und Klang. Ist doch diese lebendige Belehrung nicht selten noch jenen, an sich zwar höchst klaren Stellen nöthig, wo Händel's Malereien das Bild einer äußeren Bewegung auf die Regungen der Seele übertragen, wo sie das Grollen des Zornes, das Toben der Wuth, das Flüstern der Schmeichelei, das Lodern einer inneren Glut, das Zittern der Ahnung und Erwartung, das Jauchzen des Dankes und Preises schildern, wo sie die sprechenden Mittel der Charakteristik sind und sich in der subtilsten Weise nach der Natur, dem Geschlechte, der psychischen Lage, nach den geselligen, geschichtlichen und zeitlichen Stellungen des vorgeführten Charakters oder Verhältnisses modificiren. Denn auch in Fällen solcher klarsten Anwendung sind Händel's Tongemälde Gegenstand des Zweifels und des Tadels gewesen; oft nur darum, weil man das Klare selber trübt, weil man nicht wagen will, diese Schildereien, die so oft in einer gewissen Scheu und Dämpfung vorgetragen werden, mit der ganzen Kraft und dramatischen Lebendigkeit auszuführen, wie sie gemeint sind. Es jauchze nur Achsa ihr Siegs- und Freudenlied in der That und Wahrheit, es getraue sich nur der Lach-Chor im Allegro die Schluß-Figuren mit der Betonung wirklichen Gelächters zu singen, im Samson denke sich Harapha agirend auf der Bühne und trage die Figur im Anfange seiner Prahl-Arie in den abgestoßenen Kehltönen der höhnischen Verachtung aus, und man wird inne werden,

*) In der vorigen Nummer ist durch ein Versehen die Bemerkung weggeblieben, daß der obige Aufsatz von Gervinus derselbe ist, von dem schon in Nr. 25 dieses Jahrgs. gelegentlich des Berichts über das 39. Niederrh. Musikfest die Rede war. Wir drucken ihn hier ab, um den Lesern die betreffende Polemik, die demnächst noch eine Fortsetzung in d. Bl. finden dürfte, verständlicher zu machen.

wie das, was man geneigt ist, für eine altmodische Coloratur, für eine müßige Ausmalung zu halten, zu der Sache selber wird, zur ungekünstelten und ganz unmittelbaren Wahrheit der Natur. Auf eben dieser Stelle mag man daher auch, ohne eine weitere Fortspielung dieser unserer Entwicklungen, schon jetzt begreifen, wie diese merkwürdige Auffassungs- und Nachahmungsgabe Händel's die letzten Geheimnisse seiner Kunstmeisterschaft in sich schließt. Dasselbe Ohr, das den gröberen Lauten der äußeren Natur kunstbildend die schöne Seite abzulauschen wußte, dasselbe Ohr ist es, das die feinsten, zartesten, leisesten, dem gemeinen Gehör unvernehmbare Aeußerungen der geheimsten verborgensten Seelenregungen abzuhören verstand; dasselbe Ohr ist es, das der gesprochenen Sprache mit dem gesundesten Feinsinne den Ton, den Accent (den Keim aller Tonkunst) abzupflücken wußte und durch dessen wundervolle Pflege auf dem eigenen Gebiete der Musik wieder auf die Redesprache zurückzuwirken vermochte: die in Deutschland erst durch Händel's großartige Anregungen unter Klopstock's Händen den rhythmischen, musikalischen, gefühligen Schmelz erlangte, der sie zu höheren poetischen Schöpfungen befähigte; dasselbe Ohr ist es, das aus den Ueberlieferungen untergegangener Jahrhunderte und Jahrtausende den Ton der Zeiten herauszuhören verstand, dem das längst Verschollene und stumm Gewordene noch lebendig klang, um es, ein Ausleger der Gefühlssprache der Vergangenheit, in den Zungen seiner Umgebung wieder zu neuem Laute zu beleben; dasselbe Ohr ist es, das Händel auf diese Weise befähigte, der offenbarende Genius deutscher Objectivität, Empfänglichkeit und weltbürgerlicher Nachbildungsfähigkeit zu werden, der Gabe, die in einer Kette auf ihn folgend die Klopstock, Herder, Voß, Goethe, Schlegel zu der höchsten Vollkommenheit unter uns ausgebildet haben.

Die Lieferungen des Jahres 1860, drei Werke, die drei Gegenstände aus Händel's Gegenwart, aus dem griechischen und und hebräischen Alterthum behandeln, sind recht wie gewählt, um an diese letzte Eigenschaft des Künstlers durch lebhafte Gegensätze zu erinnern. Wir dürfen uns dieses Mal kürzer darüber fassen, weil zwei dieser Werke von Chrysander im Leben Händel's bereits vortrefflich analysirt wurden, alle drei auch nicht unbekannt sind, auch nicht mißkannt wurden, obwohl zwei davon so zu sagen mißbekannt sind. Das eine ist die Trauer-Hymne auf den Tod der Königin Karoline von England, die Burney „an Ausdruck, Harmonie und gefälliger Wirkung" an der Spitze aller Händel'schen Werke stehen sah. Es ist das für eine wohlverdiente Bewunderung ein vager, nichtssagender Ausdruck; die Hymne kann es der Natur der Sache nach mit vielen andern Werken Händel's schon wegen der Enge des Stoffes nicht füglich aufnehmen, an inniger, liebevoller Versenkung des Künstlers in den gegebenen Gegenstand wetteifert sie dagegen allerdings mit jedem. In dem bloß aus Chören und Quartetten zusammengesetzten Werke drückt der Eingangs-Chor die allgemeine Landstrauer um die geschiedene Fürstin aus; die folgenden Stücke entwerfen das musikalische Portrait der Königin in der Zeichnung ihrer einzelnen Eigenschaften, in lieblich-zarten und nachdrücklich-rühmenden Zügen; die Schlußstücke preisen die Seligkeit der Frommen und Weisen, in deren Zahl sie eingegangen ist. Die geschickte Mischung des Traulichen und Herzlichen in jener Schilderung, die dem irdischen Wesen der Fürstin gewidmet ist, mit dem Feierlichen und Erhabenen in in den Stücken, die dem ewigen Theile des Menschen zugekehrt sind, des Geistlich-Kirchlichen, das sich an den Anlaß schließt, mit dem Menschlich-Weltlichen, das den Gegenstand ausmacht, ist der eigentliche Preis dieses in der mannigfaltigsten Ausbreitung doch so gleichartig in Einem Gusse geformten Werkes. Das hat man nun in Deutschland in „Empfindungen am Grabe Jesu" travestirt, zu einer Art Passion verwandelt, aus der gemeinen Gegenwart in die heilige Mythe des Christenthums zurückgelegt, von einem weiblichen Wesen, dem sich der Tondichter in einer zuthunlichen, anschmiegenden Traulichkeit nahe stellt, auf den Stifter der christlichen Religion übertragen! Da ist ein Quartett („Wessen Ohr sie hörte, der pries selig sie"), das mit seinem weichen Gewebe einer sanften Frauennatur recht wie auf den Körper angepaßt ist; da ist ein Chor („Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh, doch ihr Ruhm lebet ewiglich"), wo im Gegensatz zu dem himmlischen Ruhme und Kranze, welcher der Frommen und Weisen droben harrt, ihr irdisches Fortleben in einem recht frischen Tonsatze gepriesen wird, der das Motiv zu der Melodie „Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein" abgegeben hat, einem Satze, den der Künstler seinem Namensvetter Gallus Händel abnahm, fast als hätte ihn der Muthwille angewandelt, seines eigenen Namens Unsterblichkeit darin zu proclamiren: und das alles ist nun mit plumper Faust unmittelbar, in ganz argloser Blasphemie auf den Heiland und Welterlöser übertragen und wer weiß wie oft zu seinem Preise in der Kirche gesungen worden! Die wenigen Händel-Kenner in Deutschland werden noch täglich brav durchgehechelt über ihr geringschätziges Herabsehen auf die Verkenner ihres Heros: wenn sie aber an Einem solchen Beispiele ganz im Groben und Großen belegen können, wie der Begriff einer geistigen Auffassung der Musik so völlig aus der Welt verschwunden, sogar unter den Freunden ernster kirchlicher Tonkunst, unter den Passionsschwärmern sogar verschwunden ist, wahrhaftig, so soll man es ihnen nicht verargen, wenn sie dieses Unmaß der handwerksmäßigen Gedankenlosigkeit unter aller Verachtung finden.

Das bestgekannte unter den drei Werken der diesjährigen Lieferungen ist das Alexander-Fest, die berühmtere der beiden Cäcilien-Oden von Dryden. Es ist, seiner glücklichen Kürze wegen, neben dem Messias und Israel wohl am meisten unverstümmelt bei uns zur Aufführung gekommen und gehört zu dem stehenden Repertoire aller Oratorien-Bereine. Um so auffallender ist es, daß auch bei diesem Werke in Darbringung und Empfängniß nicht gerade oft ein innerliches Verständniß zu Tage tritt. Selten ist das Alexander-Fest gegeben worden, ohne daß nicht wenigstens doch eines oder das andere der Soli ausfallen mußte; wird aber auch nur Eines der unerläßlichen Glieder des in steten Gegensätzen wechselnden Tonstückes herausgebrochen, so hebt dies nothwendig die Continuität des Werkes auf und stört die Meinung der Composition des Pacten und des Melopoeten. Wir haben Aufführungen beigewohnt, wo wir in der Leitung meisterhafter Directoren, in der Begleitung glänzender Orchester, in dem Vortrage virtuoser Chöre die geistige Betonung jener Gegensätze des Kunstwerkes, das bezeichnende Eingehen in seine Meinung gänzlich vermißt haben, wo wir in den empfangenden Auditorien geistvolle Kunstrichter von dem Texte haben sprechen hören wie von etwas seltsam Räthselhaftem oder Wunderlichem, wo man doch im plattesten Wartverstande behaupten kann, daß kaum irgend ein musikalischer Text und Satz zu denken wäre, der in klarer Absicht und durchsichtiger Anlage dieses Werk übertreffen könnte *). Aber wir sind eben durch das Vorherrschen der Instrumental-Musik in unserm Zeitalter so sehr zu einer gedankenlosen Hinnahme aller Musik gewöhnt worden, daß Niemand mehr beim Genusse eines Tonwerkes etwas denken mag, daß keiner, der zum Concerte wandelt, an seinen Kopf einen Anspruch will erhoben haben. Die in Theorie und Praxis musikalisch nicht gebildet sind, gefallen sich in den dunkeln, unbestimmten Genüssen behaglicher Nervenreize, wie sie die instrumentale Musik dem Ohre, wie sie andere physiologische Künste den anderen Seiten unseres sinnlichen Ichs bereiten; die Eingeweihten, die Kenner und Künstler begünstigen diese Apotheose der Gedankenlosigkeit, stützen sich dabei auf die höchsten Autoritäten von Pythagoras bis Leibnitz und Hegel (die, den tech-

*) Der geehrte Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung, welcher noch neulich seine alte, unveränderte Meinung über Dryden's Alexander-Fest wiederholte, wird schon wissen, weßhalb wir hier eine Anmerkung machen. Unter denjenigen, welche neuerdings versucht haben, Dryden's Meisterwerk zu verdeutschen, ist noch Luise v. Plönnies zu nennen.

nischen; wissenschaftlichen Theil der Musik mit ihrem Kunstberufe verwechselnd, nichts in ihr sahen, als ein unbewußtes Erkennen arithmetischer Verhältnisse), und brachten neuerdings die wiedersinnige Theorie auf, daß die Musik (unter der sie nichts als die instrumentale Kunst des Tages begriffen) kein Object der Nachahmung in der Natur habe, daß diese Eigenheit sie von allen anderen Künsten unterscheide, daß die Vocal-Musik, die ein solches Object gleichwohl aufweise, eben darum ein bloßer Client der Poesie und nur die Instrumental-Musik die wahre, reine Musik sei! Ein genialer Denker und Empfinder dagegen, wie Rousseau, glaubte die musikalische Welt erst entdeckt zu haben, als er gewahrte, daß die energischen Seelengemälde in der gesungenen Musik den Reiz und die Größe dieser Kunst ausmachten; und er fand dann umgekehrt, daß Instrumentalkunst und Harmonie, in der es wirklich kein Princip der Nachahmung gebe, eben darum nur ein entferntes Accessorium der nachahmenden Gesang-Musik und diese allein die eigentliche Musik sei. Ein Künstler wie Goethe forderte, daß das Instrument eigentlich nur die Stimmen begleiten solle, denn Melodieen ohne Wort und Sinn schienen ihm wie flatternde Schmetterlinge, „daß sich der Gesang dagegen wie ein Genius zum Himmel hebe und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreize". Und ein tonreiches Zeitalter wie das der Minnesänger, bei denen Wort und Weise noch Eine ungetrennte Kunst bildeten, legte diese Ansicht in dem ausdrucksvollen Satze nieder: „gedoene ane wort, das ist ein toter galm!" Der Instrumental-Componist, dessen ganze Kunst lediglich aus der platten Nachahmung der gesungenen Musik entstanden ist, vermag ja auch nicht, ihr in der Abtrennung von diesem Grundstock ein wahrhaft geistiges Leben zu verleihen, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt, wenn er sich noch so streng in einer bestimmten realen Gefühlsstimmung erhalten will, ist er immer versucht, seinen Tönen wie im öden Raume einen wilden Lauf zu lassen; leer vielleicht an aller Absicht kann er sich, gänzlich uncontrolirbar außer in technischer Hinsicht, hinter lauter verborgenen Absichten verstecken, während der blaße Text des Vocal-Componisten eine geistige Aufgabe in sich bedingt und ein stetes geistiges Kriterium seiner musikalischen Leistung in sich schließt. Das nun macht, um auf unsern Satz zurückzukommen, ein Werk wie das Alexander-Fest so fesselnd und interessant, macht es vor Allem so klar in seiner Absicht, daß hier diese geistige Controle in Anlage und Inhalt des Textes ausdrücklich herausgefordert und dadurch noch geschärft und gesteigert ist. Dieses Oratorium steht in einer gesonderten, ganz eigenthümlichen Gruppe unter Händel's Werken, jener Reihe von Sangwettstreiten, in die noch die kleine Cäcilien-Ode, das Allegro, Zeit und Wahrheit, das Concert des Salomo u. a. gehören, Stücke, in denen allen unter dem steten Wechsel der deutlichsten Gegensätze die jeweiligen Gegenstände, Zwecke und Absichten der Gesänge scharf angegeben und umgrenzt, die Wirkungen, welche der Tondichter machen will, bestimmt voraus verkündigt werden, in denen der Künstler selbst die Kritik der Hörer aufruft und anreizt und so an sein eigenes Vermögen vertrauensvoll die höchsten Forderungen stellt. Nie ist in dieser Weise, so nachdrücklich und ausdrücklich, die Musik, gemeinhin mehr ein Werk der dunkeln Inspiration, zum Bewußtsein ihrer selbst gerufen worden, wie in diesen Händel'schen Arbeiten; in keiner Aufgabe gefiel sich der selbstgefühlige Künstler so wohl, wie in dieser gefährlichsten; aus keiner ist er so stetig mit dem Kranze des Sieges, mit dem Preise der classischen Vollendung hervorgegangen.

In dem dritten der ausgegebenen Bände liegt nun dem deutschen Publikum der „Samson" in seiner echten Gestalt vor, das Oratorium, das in der landläufigen deutschen Bearbeitung ärger als die meisten anderen der zugerichteten Händel'schen Werke verunstaltet und abgeschwächt ist. Wären nicht die Chöre glücklicher Weise unangetastet geblieben, so wäre der Mosel'sche Auszug ohne jede Uebertreibung eine ausgeleerte Hülse zu nennen. Hat man das Werk erst kennen gelernt, wie es nun vorliegt, so wird kaum eine Meinungsverschiedenheit statt finden: man wird es einer ganzen Perlenkette von Arien beraubt finden in einer Methode des Verfahrens, die einen unglaublichen Grad von Stumpfsinn, von Urtheils- und Geschmacklosigkeit verräth, es sei denn, daß sie den boshaften Zweck verberge, den Meister absichtlich an seinen Ehren zu verkürzen. Möchte es bei allen Singvereinen als Ehrensache angesehen werden, daß dieses Werk fortan in einer verständigeren Bearbeitung erscheine! Es ist zu lang, um es an Einem Abend ganz aufzuführen; aber ein jeder Verein würde dem Geschmacke einen guten Dienst und seinem Interesse schwerlich einen Schaden thun, wenn er das Ganze einstudirte, in drei Hauptproben gegen ein mäßiges Entree die drei Acte vollständig vorführte und dann zu allgemeiner Aufführung eine Allen verständliche, nicht zu dürftige Bearbeitung des Ganzen brächte. In dieser Verkürzung dürfte nichts fehlen, was wesentlich zu der Verschlingung und Entwicklung der inneren Handlung gehörte, die dem Zuhörer den nothwendigen Anhalt für sein geistiges Interesse geben muß: in dem unter uns üblichen Texte irgend einen nur ungefähren Sinn oder Zusammenhang herauszurathen, dazu würde ein größerer Räthseldeuter als Samson erforderlich sein, wenn wir nicht glücklicher Weise aus der Bibel einige Erinnerung an die Geschichte des Philisterbesiegers mit uns brächten. An die Stelle dieser lustigen Leere des bisherigen Ausdrucks tritt aus der wahren Gestalt des Werkes eine sinnvolle Handlung, würdig der Conception des großen Dichters, dem der Text entlehnt ist; an die Stelle der musikalischen Dürftigkeit tritt ein Reichthum von Rollen und Sangstücken der üppigsten Fülle: die ganze Gestalt des Herapha; Delila und Manoach mit vier und drei statt mit je einer Arie, Samson und Micha je mit sechs statt mit zwei Solostücken. Unter diesen Rollen ist die des Micha, scheint es, für einen Lieblings-Alt mit besonderer Liebe ausgestattet, und unter seinen Arien ist ein Bravourstück, an dem der Scharfhörige den Unterschied heraushören mag, der bei Händel zwischen Figuren und Figuren, je nach den Zwecken, denen sie dienen, zu bemerken ist. In den drei Theilen des Werkes sind sechs große Gruppen in lebhafte Gegensätze geordnet, von denen keine vermißt werden darf. Im ersten Acte steht der um drei Arien geschlungene Chor, der uns in die übermüthige Philisterwelt einführt, der zweiten Hälfte gegenüber, in der wir mit dem gedrückten Hebräerhelden und seiner Freundeschaar bekannt gemacht werden: nichts des Wesentlichen darf hier ausfallen, das den geblendeten Samson in seiner reuigen Zerknirschung zeigt, das uns auf seine einstige Größe zurückblicken und in Einem Gesange („Warum liegt Juda's Gott im Schlaf?") die alte Kraft noch nicht ganz erstarben erkennen läßt. Im zweiten Akt vergegenwärtigt sich uns in dem glänzenden Seelengemälde, das Wort- und Tondichter in der Begegnung Delila's mit Samson entworfen, Schuld und Buße des Helden, und in der gegensätzlichen Herapha-Scene sieht man gleichsam die Kraft des gebeugten Blinden dem Uebermuth des feigen Siegers gegenüber mit dem nachwachsenden Haar wieder aufschießen (in der ritterlichen Arie: „Mir kann von dem lebendigen Gott u. s. w."): gewiß zwei der effectvollsten Gruppen, die man zu Concertstücken ausheben könnte, von denen jede einzelne ein kleines geschlossenes Ganzes für sich bildet.

Im dritten Akt steht so die erste Scene, die zu der Catastrophe hinführt, der Trauerfeier nach der Catastrophe gegenüber: beide in der eigenthümlichen Dämpfung gehalten, die dem schwermuthsvoll gedrückten Charakter des Helden gemäß ist, dessen Einzelgesänge überwiegend in Moll-Tonarten laufen, dessen weiche Schluß-Arie ein Fehler sein würde, wenn sie nicht aus dem Munde des Schuldbewußten käme, der seine rächende und selbstvernichtende That mit dem Akt einer demüthigen Selbstüberwindung einleitet: so daß die Stimmung am Ende des Stückes wieder ganz in die des Schlußtheiles des ersten Actes zurückläuft. Diese feine und tiefe Berechnung der Theile eines so kolossalen Werkes auf einander, diese Kunst des Baues und der Composition in ihren größten Verhältnissen, wie könnte sie je auch nur geahnt werden aus den sündhaften Verstümmelungen, die

man uns zu hören gibt? Der eigentliche Umfang des Händel'schen Geistes wird erst durch die Beobachtung der Thätigkeit dieser seiner ordnenden Kräfte ermessen. Das hat sinnige englische Beurtheiler bewogen, ihn in seinen Wirkungen mit den größten britischen Rednern zusammenzustellen. Einer der geistreichsten englischen Staatsmänner dieses Jahrhunderts, der jung verstorbene Franz Horner, sagte dies von sich aus, daß er die Compositionen Händel's mit derselben Art Interesse hörte, wie die glänzenden Reden Pitt's, die ihre meiste Wirkung auf ihn durch die geschickte Berechnung und Anordnung ihrer Theile gemacht: „und dies sei ein Verdienst, das er sich einbildete, auch in Händel's Werken nachweisen zu können."

Aber das war ein Laie, vielleicht kaum ein Dilettant in der Musik, der Franz Horner, der sich so unwissend bekannte, wie der Delphin, den Arion bezauberte. Wenn (wie der Begründer der technischen Theorie der Musik behauptete) über ein musikalisches Werk nur ein Mann richtig urtheilen könnte, der den unbewußten Genuß der „tönenden Rechnung" in bewußtes Wissen zu verwandeln verstände, ein mathematisches Genie, das in einem Tonwerke „die Exponenten aller einzelnen Consonanzen und der Aufeinanderfolge je zweier Consonanzen, der Perioden und der Folge je zweier Perioden und endlich den Exponenten des Ganzen wahrgenommen hätte", dann hätte Franz Horner auf das Verständniß aller Musik, geschweige auf ihre Beurtheilung verzichten müssen. Er gleichwohl ließ sich nicht abhalten durch seine Laienschaft, sich „an den göttlichen Werken Händel's zu entzücken", auch nicht, wie man sieht, darüber zu denken und zu urtheilen, so pflegt es auch der gegenwärtige Berichterstatter zu halten. Der Leser wird bemerken, daß er sich auch heute wie immer auf dem einmal eingenommenen Boden bewegt, die Händel'schen Werke auf ihren psychischen und geistigen Gehalt, d. h. auf ihren eigentlichen Kunstwerth anzusehen, über ihre technische Seite aber hinwegzugehen, als über einen Gegenstand, von dem er nichts versteht. Auf jenem Terrain aber hat er sich vom Miturtheilen über wohl durchforschte Materien nie abhalten und an der Zuversicht über seine wohldurchdachten Urtheile niemals beirren lassen durch die kindische Ansicht beschränkter Fachmänner, die den Dilettanten gern „alles Mitsprechen untersagen möchten". Denn die breite Geschichte aller Kunst hat ihn in zahllosen Zeugnissen längst belehrt, daß gerade die Männer vom Fache, die Künstler selber, wo sie zum Urtheilen über Kunstsachen vielleicht am geeignetsten wären, immer am ungeneigtesten dazu sind, und wo sie sich am geneigtsten zeigen, sich immer am ungeeignetsten dazu erweisen. Dies ist in der Musik noch augenfälliger, als in anderen Künsten, und es hat seine guten, nachweisbaren Gründe, warum es so ist. In der Musik hat die technische Unterlage eine so große und stark wiegende Bedeutung, wie in keiner anderen Kunst; sie bildet eine exacte Wissenschaft, die in sich eine vollkommene Befriedigung gewährt und mit dem Selbstgefühle einer unumstößlichen Erkenntniß erfüllt. Die Meisterschaft in dieser Technik führt fast nothwendig dazu, in der Beurtheilung von Musikwerken die technische Theorie mit der ästhetischen, die Wissenschaft mit der Kunst, das Handwerkszeug mit dem Kunstmittel zu verwechseln und zu vermischen, in der Bestimmung des Musikers aber Alles mit der Ausbildung in seiner Wissenschaft erreicht zu glauben. So gewiß aber der Metriker noch kein Poet und der Logiker noch kein Redner ist, so gewiß ist der vollendetste Meister in der musikalischen Technik noch kein Tonkünstler, so lange er nicht den wissenschaftlich construirbaren Theil seiner Kunst überwunden und aus Erkenntniß und Verstand in den Instinct zurückgetragen hat, um dann erst in dem freien Fluge des Dichters, ja in viel unmittelbarerer Inspiration die echten Kunstwerke zu erzeugen, die nicht für die Schule, sondern für die Welt für uns Laien geschaffen werden. Solche Kunstwerke haben ihr bestes Theil und ihren höchsten Werth in Eigenschaften, die von Contrapunct und Harmonielehre gerade so wenig abhängen, wie der Kunstwerth eines großen Gedichtes von seinen metrischen Verdiensten; und so kommt auch der eigentlich berufene Kunstrichter dieses Werthes gemeinhin aus einer ganz anderen Schule, als der Praktiker und der schulmäßige Beurtheiler tonkünstlerischer Werke. Jedem von Beiden wird man mit Fug das von uns beobachtete Verfahren anempfehlen, sich auf seinem eigenen Boden zu halten; man wird ihm, wenn er vorwitzig auf das Gebiet des Anderen übergreift, mit Recht zurufen, bei seinem Leisten zu bleiben.

---

## Nachrichten.

Einer uns von guter Hand zugehenden Mittheilung zufolge soll die Stelle im letzten Quartett op. 135 von Beethoven, welche in dem Aufsatz darüber (Nr. 40, Seite 314, 3. Notenbeispiel) beanstandet worden war, auf einem bedeutenden Druckfehler beruhen. Wir werden das Nähere hierüber mittheilen, sobald die Br. und Härtel'sche correkte Ausgabe vorliegen wird.

In Betreff der neulich von d. Bl. gebrachten „Bitte um Aufklärung" wegen der aus Beethovens Nachlaß verkauften Streichinstrumente ist uns ein Brief aus Berlin zugegangen, auf Grund dessen weitere genaue Nachforschungen möglich sein werden. Der Red. der Südd. M. Z. bemerken wir bei dieser Gelegenheit, daß wir mit der Berliner Musikzig. keinen Tausch pflegen, daß wir also die betreffende Notiz nur ihr entnehmen konnten, und, da dieselbe ohne Quellenangabe gedruckt war, sie für eine Originalnotiz gehalten hatten.

Die beiden ersten Gewandhausconcerte in **Leipzig** brachten Cherubini's Anakreon-Ouvertüre, Beethovens A-dur-Symphonie, desselben Ouvertüre op. 124 und Schumann's Symphonie in B. Als Solisten ließen sich hören: die Sängerinnen Frl. Julienne Orwil aus Paris, und Frl. Butschek aus Dresden, dann Herr Vieuxtemps, die Pianistin Frl. Sara Magnus aus Berlin, und die Violinistin Frl. Fr. Friese aus Elbing.

Bei der Stadtgemeinde Reichenberg in Böhmen ist die Stelle eines Musikmeisters mit einem jährlichen Gehalt von 500 fl. ö. W. zu besetzen. Die Concursfrist ist bis zum 30. Nov. bestimmt und man hat sich an den dortigen Magistrat zu wenden.

Bei Dörffel in Leipzig ist erschienen: Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift zur Feier seines 70jährigen Geburtstages von Oskar **Paul**. Mit einem Vorworte von Ad. **Felchner** und einem Verzeichnisse der im Druck erschienenen Werke Hauptmanns. Diese Schrift enthält ferner außer der Charakteristik H.'s als Tonsetzer, Schriftsteller und Lehrer die ausführliche Biographie desselben.

Die dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein" von Mitgliedern dieses Vereins zum Zweck künftiger Aufführungen oder zur Durchsicht einzusendenden Werke müssen direkt an Hrn. Weitzmann in Berlin adressirt werden. Die Herren Einsender werden sich demnach Weitzmannischer Harmonik zu befleißigen haben! —

Von Hektor **Berlioz** ist ein Buch erschienen: „A travers chants."

In **Stuttgart** wurde am 27. Sept., am Geburtstage des Königs, Eckerts Oper „Wilhelm von Oranien" zum ersten Male ohne besonderen Erfolg aufgeführt.

Chrysander's „Jahrbücher für Musik" treten nunmehr bald in's Leben. Der erste Band ist bereits unter der Presse.

Franz Joseph **Fetis** gibt im 3. Theil seiner „Biographie universelle des Musiciens" einen biographischen Artikel über sich selbst, der so eben in der Niederrh. M. Ztg. Nr. 41 ff. verdeutscht abgedruckt wird.

**Wien.**

In der am 20. d. M. stattgefundenen Generalversammlung der **Singakademie** legte Fürst Georg Czartoryski sein Mandat als Vorstand dieses Instituts nieder. — Es wurden nun Herr Graf **Kufstein** zum Vorstande, ferner Herr Ritzelberger zum Schriftführer, Herr Schultz zum Cassier, und die Herren Dietz, Egger, Kotschy, Krenn und A. Schmidt zu Ausschüssen gewählt. Man verspricht sich von diesen Persönlichkeiten, „welche seit dem Beginne der Akademie getreu und rastlos für dieselbe gewirkt", eine „einheitliche würdige und thätige Repräsentation." Chormeister bleibt Herr Stegmayer, welcher sich wieder erholt haben soll. Die Rechnungslegung wies ein günstiges Resultat auf, da man einen Cassaüberschuß von 819 fl. 60 kr. zu vermelden hatte! Eine so glückliche Lage verdankt man gewiß zum großen Theil der Bach'schen Passion, welche im letzten Concert alle Räume gefüllt hatte.

Von hiesigen Kunstfreunden (?) sollen bedeutende Anstrengungen gemacht werden um die Gesanglehrerin Frau Marchesi, die sich in Paris nicht sonderlich wohl zu fühlen scheint, wieder nach Wien zu ziehen!

---

Druck von Friedrich & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 44. Wien, 1. November 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Recensionen.

### Requiem von Friedr. Kiel.

(Für Solo, Chor und Orchester op. 20. Leipzig und Berlin, Peters. Partitur, Clavierauszug, Sing- und Orchesterstimmen.)

. S. B. Die Berliner Kritik hat bekanntlich das vorliegende Requiem Kiel's nach dessen Aufführung im vorigen Winter durch den Stern'schen Verein den gleichnamigen Meisterwerken Mozart's und Cherubini's wenn nicht gleich-, doch zur Seite gestellt und somit demselben den Ruhm einer in ihrer Art vollkommenen Schöpfung vindicirt. Ein so hochgreifendes Lob hat für ein neues Werk immer etwas sehr Bedenkliches und fordert von selbst zur schärfsten Untersuchung heraus, insbesondere diese Bl., welche über andere Werke desselben Autors kein gleich schmeichelhaftes Urtheil gefällt hatten.

Ob Mozart's Requiem, wie nicht minder die Cherubini'schen, bereits außer dem eigentlich kirchlichen Boden stehen oder nicht, jedenfalls muß ihnen die Bedeutung großer Meisterwerke der Tonkunst gewahrt werden. Denn wie man sich auch zu jener schwierigen Frage stellen mag, man wird doch nicht umhin können anzuerkennen, daß diese Werke in ihrer Art (abgesehen von den in Betreff der Autorschaft noch fraglichen Sätzen des Mozart'schen Requiems) vollendete erhabene Gebilde sind, wie sie eben nur aus Meisterhänden hervorgehen konnten. Man kann darüber streiten, ob es der kirchlichen Tonkunst zukomme sich in das Gebiet tonlicher Malerei zu verirren und einfache Glaubenssätze oder Gebete in der Weise zu behandeln, daß die einzelnen Worte und Gedanken derselben sogleich in eine bis an die Lebendigkeit wirklicher Darstellung oder dramatischer Schilderung gehende Tonsprache gekleidet werden. Man ist zwar immer im Irrthum wenn man die Mozart'sche Zeit und etwa ihre unmittelbare Vorgängerin als einzig nach dieser Richtung vorgehend bezeichnet; denn wir kennen selbst von Palestrina Kirchensätze, welche von der „Kreuzigung Christi" handeln und dabei von so lebendiger Phantasie durchweht sind, daß sich dem Hörer sofort die Nacht auf Golgatha in ihrer ganzen Düsterheit aufthut; von Lotti's bekannten Meßtheilen, Allegri's Miserere und andern Stücken ganz zu schweigen. Aber es ist doch ein großer Unterschied zwischen den malenden Stücken dieser Zeit und den späteren. Erstens sind jene durch ihre rein vokale Anlage weit transscendentaler und geistiger als diese mit ihrem instrumentalen Farbenschmuck; dann aber geht dort Alles vorerst in die Tiefe der Empfindung und die Malerei scheint nur diesem Zweck zu dienen; hier wendet sich die Musik vor Allem an die Phantasie, Bilder und Vorstellungen erzeugend, dadurch aber die Sinne weit mehr in Anspruch nehmend. Es hängt aber diese Erscheinung auf tonkünstlerischem Gebiet durchaus mit der historischen Entwickelung des kath. Cultus selbst zusammen. Derselbe ist von einer wohl sinnigen aber dabei einfachen Form aus denselben Weg zur Pracht- und Farbenentfaltung gegangen, den wir bei der Musik wahrnehmen. Es ist daher den Künstlern kein Vorwurf daraus abzuleiten, wenn sie sich der Bewegung anschlossen, besonders so lange die Gegenströmung jener Entwicklung noch nicht aufgekommen war, welche in dem überhand genommenen Luxus und der Einwirkung auf die Sinne eine bedenkliche Erscheinung und ein Abirren von dem ursprünglich Gesetzlichen und Entsprechenden erkannte. — Ueber alle diese Dinge läßt sich, wie gesagt, reden und streiten. Ueber allem Streit steht aber der in sich selbst vollendete Styl eines Mozart'schen Requiems, die Erhabenheit seines Inhalts, die Fülle und Gediegenheit der Gedanken, die Nothwendigkeit der künstlerisch strengen Ausgestaltung derselben.

Es fragt sich nun im Allgemeinen zweierlei. Erstens: Wie hat sich dem oben auseinandergesetzten Thatbestande und dem unläugbaren Faktum einer entgegengesetzten Strömung gegenüber der heutige Künstler zu verhalten? Muß er, Zeitmächten gehorchend die vor hundert oder auch fünfzig Jahren dominirten, die schief gewordene Richtung durch weiteren Zubau noch schiefer machen? Oder soll er, eine spätere offenbar geläutertere Zeit im Auge haltend, für diese arbeiten? Oder soll, wenn ihm zum letzteren die Kraft mangelt, er lieber von Gebieten seine Hand lassen, wo sich (wenigstens momentan) unvereinbare Ansprüche begegnen und ihm große Schwierigkeiten in den Weg legen? Wir bekennen offen, daß wir diese Frage nach den beiden letzten Fassungen bejahend, nach der ersten verneinend beantworten müßten; daß aber bei Kiel sich das Entgegengesetzte ergibt.
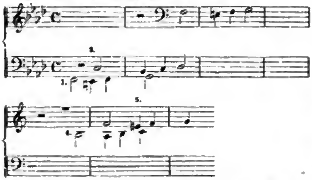
Die zweite Frage ist die, ob vielleicht das neue Werk in seiner Art, als modernes Produkt, eben so vollendet sei wie die älteren, so daß man mit Recht es ihnen an die Seite stellen könnte. Diese erfordert näheres Eingehen in das Werk selbst.

Jedes Kunstwerk, rein als solches betrachtet, unterliegt von vorn herein gewissen technischen Forderungen. Dieselben machen sich um so strenger geltend, je höher die Gattung steht, der es angehört. Bei einem Kirchenwerke, als der höchsten Gattung der Kunst, müssen durchaus, gleichviel ob es einer älteren oder späteren Zeit angehört, eiserne Consequenz in Anlage und Durchführung der Themate, strenge Logik der Harmonie und Modulation, ebenso die untadelhaftesten Verhältnisse des Periodenbaues herrschen und dem Hörer als Spiegelbild des im Wechsel Beharrenden, des Ewigen, Erhabenen und der über allem irdischen Wirrsal stehenden „Harmonie der Welten" gegenüber treten, ihm dadurch zuerst imponiren und ihn gefangen nehmen, dann mittelst jener Kraft, die der Ueberlegenheit eigen, ihn zu sich empor ziehen und ihm das wiedergeben, was ihm im Getriebe des Lebens verloren gegangen. Alles Unbedeutende, Bequeme, Nichtssagende in Gedanken und deren harmonisch contrapunktischen Behandlung, alles sinnlich Ueppige und Gluthvolle, alle scharfe und unge-

löste Dissonanz schließt sich dadurch von selbst aus. Selbst Mozart huldigt in seinem Requiem noch diesen Grundsätzen wenigstens im Ganzen, wenn auch Einzelnes schon zu weich und subjektiv gerieth (schrieb er es doch mit dem Bewußtsein, daß es sein Schwanengesang!).
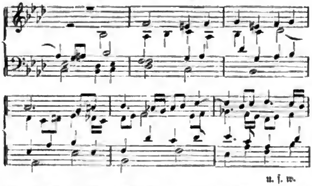
Kiel scheint es in diesem Punkte etwas leichter zu nehmen, als angemessen sein dürfte. Er huldigt allenthalben dem freien Styl zu sehr, als daß seine Musik den Eindruck der inneren Nothwendigkeit machen könnte. Wir verstehen hier unter strengem Styl gegenüber dem freien nicht etwa das Vermeiden von Dissonanzen (wer wäre darin reicher als Bach?), oder das was man gewöhnlich „gebundene Schreibart" (Vorbereitung der Dissonanzen) nennt, sondern die Consequenz der Stimmführung, die Consequenz in der Behandlung der Thema's. Betrachtet man nach dieser Seite z. B. gleich den Anfang des Requiems, so sehen wir ein Motiv aus der Tiefe in einer fünfstimmigen Anlage canonisch aufsteigen.

Skizze der canonischen Anlage.



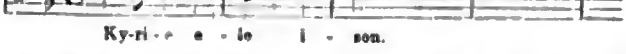

Aber die Anlage kommt nicht zur Durchführung, da der Satz dort, wo er nun 4- und fünfstimmig werden sollte, dreistimmig bleibt, nicht etwa in Folge Pausirens der zuerst beginnenden Stimmen, sondern weil es dem Autor nicht gelingen wollte oder weil er keinen Werth darauf legte 4 oder 5 Stimmen zu schreiben. Daß mindestens die 4-stimmige Führung keiner sonderlichen Schwierigkeit unterlag, kann man aus folgender Fassung erkennen:

5. Takt. Mit Beibehaltung der Kiel'schen 3 Stimmen.
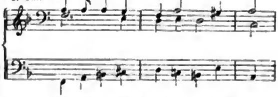


u. s. w.

ja wir zweifeln nicht daß auch der 5-stimmige Satz bei anderer Führung des Basses möglich wäre. Im darauf folgenden Kyrie scheint es uns ebenso wenig consequent, wenn die zuerst das Thema intonirende Stimme von der folgenden so beantwortet wird:
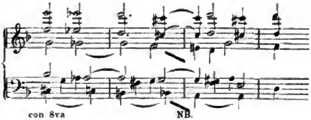



Daß auch hier trotz der etwas ungünstigen Bewegung der Melodie zwischen dem 8. und 6. Ton der Leiter eine größere Consequenz möglich war, dürfte folgendes flüchtig entworfene Beispiel zeigen:

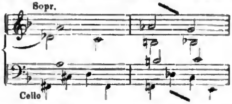
3. Takt.
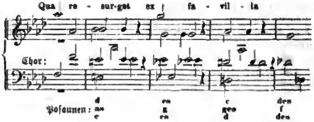


Zur Consequenz gehört ferner die ihrem Charakter entsprechende Behandlung der Stimmen. Wenn nun der Alt im 16. und 18. Takt eben dieses Kyrie's auf einmal mit dem Baß in Oktaven geht, so ist das nicht nur arm, sondern es klingt einem feineren Ohre auch trivial und frech. — Daß wir ferner Quinten nicht als „strengen Satz" hinnehmen können, dürften unsere Leser voraussetzen; wir müssen deßhalb aus diesem Kyrie einige Takte hervorheben, die dem Componisten eines Requiem von Rechtswegen nicht passiren sollten. Seite 17 der Partitur steht nämlich in einer Stelle, die überhaupt sehr gewaltsam modulirt, folgendes:
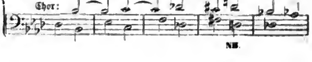



und Seite 19 gleicherweise sogar in Außenstimmen:
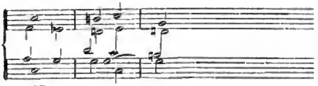



Um noch weitere Beispiele für Uebelklingendes aufzustellen so folge hier eine Stelle aus dem Lacrymosa, wo Seite 78 die verminderte Quint in den Chorstimmen in folgender Weise (allerdings durch Akkorde der Posaunen etwas gemildert) auftritt:




Unmittelbar darauf findet sich eine Modulation, die wir nicht anders als gequält nennen können:
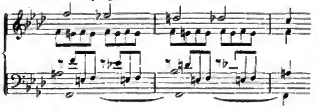




NB.
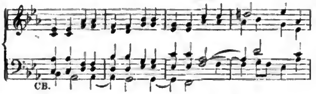
Auch der, Seite 84 und 85 vorkommenden Führung von Violine 2. und Viola (später Cello) können wir beiläufig bemerkt keinen Geschmack abgewinnen, obwohl eine deckende Harmonie vorhanden:

NB. Tempo grave!



Ob ferner Stellen wie die im Quam olim Seite 97, besonders aber Seite 104

NB.



CB.

mit dem Prädikat: „geniale", oder etwa mit dem: „unreinliche" Stimmführung zu bezeichnen wären, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Arm und zugleich unschön finden wir ferner die figurirte Gegenstimme im Osanna, statt welcher doch leicht ein wirklicher Contrapunkt stehen konnte:



u. s. w.

Dieses kleine Verzeichniß „freier", aber unschöner, gezwungener oder arm klingender Stellen könnten wir leicht noch vermehren, doch möge es vorläufig mit dem Angeführten genug sein.

Wer Bach'sche und Mozart'sche Stimmführung zu würdigen weiß, der dürfte nach obigen Beispielen wohl finden, daß es mit der „Ebenbürtigkeit" Kiel's noch seine guten Wege hat. Doch wollen wir auch nicht unterlassen zu erwähnen, daß solche Nachlässigkeiten (oder was sonst?) in dem weitläufigen Werk immer noch ziemlich vereinzelt vorkommen, obgleich wir eben hier ihr gänzliches Abhandensein zu verlangen das Recht hätten. Jedenfalls wird der Leser zugeben, daß wir uns nach allem Obigen auf den höchsten Standpunkt der Kritik nicht stellen dürfen um Kiel gerecht zu werden. Versuchen wir es daher mit einem niedrigeren.
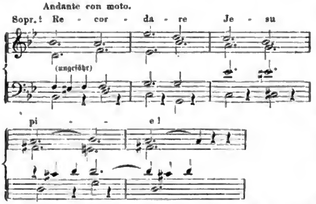
Eigentlich scheint der Autor das Werk nicht für die Kirche, sondern für den Concertsaal geschrieben zu haben. Es spricht dafür außer manchen Umständen, auf die wir hier nicht näher eingehen, die erste Aufführung des Werks in einem Berliner Concertsaale und auch die auf einigen „Effekt" abzielende Einrichtung des Werks, so z. B. die, daß das Dies irae von dem voraus gehenden Kyrie nicht getrennt sondern mit ihm durch einen Solo-Paukenwirbel (2 Takte crescendo) verbunden ist. Auch die große Instrumentirung (Streichquartett, alle gewöhnlichen Holzbläser, dann 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken) dürfte das Werk von selbst in den Concertsaal verweisen. Nehmen wir nun diesen zur Basis unserer Beurtheilung, nehmen wir dieses Requiem als ein „Musikwerk religiösen Inhalts", so werden wir ihm weit gerechter werden können. Wohl müssen wir auch hier noch beschränkend bemerken, daß aus ihm zwar der christlich-religiöse *Text* uns verwandt anspricht, daß die *Musik* aber noch immer weit davon entfernt ist dem *christlichen* Bewußtsein zu entsprechen, da der beinahe orientalisch üppige, mitunter auch weltschmerzelnde Ton darin dem geläuterten und geheiligten Wesen dieser Religion im Ganzen nicht ganz anolog ist, im einzelnen aber auch der Charakter des Requiem-Textes, in seiner Eigenschaft als *einfaches Gebet*, zu solcher detailirten Malerei (wie im Dies irae u. s. w.) mindestens keine *nothwendige* Veranlassung bietet.

Im Concertsaal kann solche dramatische, daher nur uneigentlich entsprechende Behandlung jedoch weit eher gewürdigt werden, ja das phantastische Wesen solch religiöser Musik wird die Hörer hier in höhere Regionen führen als es dieser Ort sonst mit sich bringt, daher denn auch sogar etwas künstlerisch Verdienstliches in solcher Behandlung der Kunst liegen kann.
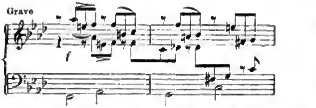
Das Kiel'sche Werk vermag hier in der That eine gute Wirkung hervorzubringen, nämlich durch die poetische Wärme seines Colorits, durch den Sensualismus seines Gehalts. Ein rascher Ueberblick über den Charakter der einzelnen Nummern wird dies wenigstens theilweise bestätigen.

Eine in der Tiefe mysteriös und in langgezogenen Tönen (F-moll Largo) beginnende Instrumental-Einleitung versetzt uns sofort in schauerliche Grabgewölbe; der einfallende Chor stimmt einen Trauergesang an, zuerst in einfach paralleler Deklamation das Requiem intonirend, dann in schöner Erhebung (Es-moll, B-moll, Des-dur, As-dur) das Lux perpetua aussprechend, und im luceat eis in kontrapunktischen (imitirenden) Formeln Glanz und Fülle verbreitend. Darauf in As eine recht schön empfundene Solostelle „te decet hymnus", die sich durch alle vier Stimmen zieht, und deren Begleitung sich in der Höhe wie leise Orgelklänge aufbaut; diese Stelle, aus der der vollere Chorklang wieder zum Requiem zurückführt, gehört zu den schönsten des Werks. — Das Kyrie für Doppelchor, dessen Begleitungsform (vorschlagende Bässe, nachschlagende Akkorde) an sich unbedeutend, besonders aber in einem Werke dieser Art etwas commun erscheint, leidet sehr unter den schon weiter oben angegebenen Unvollkommenheiten. Ueberhaupt bringen die vielen chromatischen Gänge darin, die geschraubten Modulationen, die gewaltsamen wiederholten Aufschreie auf der frei eintretenden Dominant-Septime (mit kleiner None) den Eindruck des Uebertriebenen hervor. — Im Dies irae ist natürlich die ganze Hölle los. Unisono's aller Bläser und aller Singstimmen, schwirrende Sechzehntel der Geigen, fortrückende Sextakkorde in wuchtigen Vierteln erwecken Schauer und Furcht. Im quantus tremor zersplittern sich die Stimmen wie hin und herfahrende Höllengeister; im tuba mirum finden die Posaunen imitatorische Beschäftigung, und das spargens sonum wird in gehörig grellen Farben gemalt. Das mors stupebit et natura ist durch ängstlich an einander geschlossene Akkorde des Chors dargestellt und die Flöte, dann die Clarinette und noch andere Instrumente winseln dazwischen ein oft wiederholtes halbtöniges Motiv. Von gar nicht üblem Effekt ist ferner die ebenfalls wiederholt vorkommende harmonische Rückung, welche zum ersten Mal das cum resurget creatura in Töne kleidet. Ebenso die in schwebenden Halbnoten wie ein Zug von Nonnen einherschreitende Stelle quid sum miser. Bei rex tremendae wiederholt sich das Hauptthema. — Das Recordare wird durch einen neuen Satz gebildet (B-dur 3/4, Andante con moto). In diesem Stück, das Solostimmen übertragen ist und dessen Melodie von einer nur wenig aber charakteristisch ausgeschmückten vierstimmigen Begleitung getragen wird, ist ein merkwür-

dig schmerzlicher Ton herrschend, dem sich wohl Niemand so leicht wird ganz entziehen können; empfindliche Gemüther werden sogar bis auf's tiefste gerührt sein; man schwelgt darin, wie man eben zu Zeiten in seinen Schmerzen schwelgen kann; aber wir wenigstens finden diese Art von Schwelgerei, der wir uns selbst hinzugeben nicht umhin konnten, schwächlich, krankhaft. Immerhin liegt in diesen Akkorden, in dieser zweiten Harmonisirung des Themas
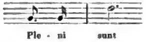



ein gewisses bestechendes Etwas, das, wenn es auch weil nicht hieher gehörig verfehlt ist, doch ein gewisses Talent des Autors für solche Stimmungen und ihren Ausdruck bekundet. Bei dem qui Mariam stellt sich eine ungemein fromme, ja rührende Melodie ein, später kehrt das Thema wieder und das Stück gestaltet sich somit selbständig und abgerundet. — Im Confutatis C-moll $^3/_4$ Moderato, treten die drei Posaunen unisono mit einem von der übrigen Blasharmonie imitirten Motiv auf und man merkt sofort, daß es sich um die Verdammten und um höllische Flammen handelt. Die Farben sind so brennend, daß das folgende ruhige Voca me einen ganz enormen Gegensatz dazu bildet. — Der Componist zeigt sich hier in einem Lichte, das ihn beinahe als einen Geistesverwandten Dante's erscheinen läßt, ein Vergleich der ihn gewiß nur ehrt, der aber auch zugleich seine Stellung zum Ganzen der Kunst bezeichnet. — Im Lacrymosa schlagen Mozart'sche Klänge etwas mehr als billig an unser Ohr, doch hat der Componist durch Imitation seiner Begleitungsfigur das Mozart'sche ein bischen in Schumann'sches verwandelt.
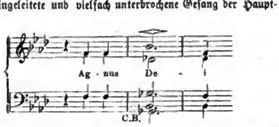



Der Ausdruck dieser Nummer ist wieder ein überaus schmerzlicher, um nicht abermals zu sagen: weltschmerzlicher. Man denkt dabei unwillkürlich an H. Heine. Was das in einem Requiem sagen will, möge der Leser selbst beurtheilen.

Das Domine, welches nach dem vorhergegangenen in F-moll stehenden Satz (Schluß in Dur) etwas grell in Es-dur hereinbricht, ist von nicht geringer Prachtentfaltung in seinem Thema, und nicht von geringerer Wortmalerei als die vorigen Sätze. Es ist fast kein Wort darin, das nicht seinen besonderen Ausdruck erhielte. Bei dem „poenis inferni" wird sogar der Zuhörer gepeinigt und ihm eine Kette von Modulationen vorgeführt, die jedesmal nach Moll statt nach Dur auflösen; ein verwünschter Einfall! — Bei dem „Ore leonis" gähnt Einem ordentlich ein furchtbarer Rachen in Gestalt eines Alles verschlingenden verminderten Septimenakkords mit gräßlich tremolirenden Geigen entgegen! — Wie Mozart vertieft sich auch Kiel bei dem Texte „quam olim Abrahae" in eine ganz gewaltig lange Fuge, die übrigens, mit Ausnahme einiger Einzelheiten, gewiß recht wirksam ist. Nach dem in B-dur $^{12}/_8$ Allegretto von sich folgenden Solostimmen gebrachten Hostias, in welchem die einzelnen Chorstimmen in nicht uninteressanter Weise allmählig wieder mit dem quam olim-Thema pianissimo einsetzen, folgt mit dem ersten Thema des Domine ein Schluß, der im modernen Sinn „prächtig" genannt werden kann, und gewiß überall einen Beifallssturm hervorrufen wird. Wir hörten einst einen Prediger, der tischte auf der Kanzel so kuriose Anekdoten auf, daß man jeden Augenblick das peinliche Gefühl hatte, jetzt werde das andächtige Publikum in schallendes Gelächter ausbrechen. Ebenso würden wir bei diesem Schluß, so prächtig und passend er sonst ist, in der Kirche das peinliche Gefühl haben, daß etwas Unangemessenes darauf folgen werde.

Vom Sanctus, Benedictus und Agnus können wir im Allgemeinen bemerken, daß der Componist da er hier absolut Nichts zu „malen" vorfand, sich auch beschränkt hat, die Grundstimmung dieser Sätze zum Ausdruck zu bringen. Das Sanctus (C-dur $^4/_4$, Adagio) führt ein Motiv zuerst in den Blasinstrumenten, dann in den Singstimmen durch, das den Anfangsworten des Textes entspricht und von den Streichinstrumenten in einer sich gleichbleibenden Figur begleitet wird. Zu tadeln ist die Deklamation des Pleni sunt:




Das Osanna (dieselbe Ton- und Taktart, aber Allegro) können wir nicht anders als trivial nennen, nicht allein wegen der schon oben getadelten Gegenstimme, sondern auch wegen seines Themas selbst, welches innerlich (harmonisch) arm, auch in der weiteren Ausführung arm bleiben muß. Contrapunktische Kunst scheint nach diesem und beinahe allen ähnlich angelegten Sätzen unseres Requiems dem Autor nicht in genügendem Maße eigen zu sein und wir müssen ihm rathen, noch fleißig bei S. Bach in die Schule zu gehen. Es wird ihm dann nicht mehr passiren, daß er die Stimmen, statt sie selbständig weiter zu führen, nicht selten in ein bequemes unisono übergehen läßt wie z. B. Seite 128, oder daß er so steife Gegenstimmen schreibt wie den Sopran und Alt Seite 125. — Das Benedictus (As-dur $^3/_4$ Andante) ist für 4 Solostimmen mit alternirendem Chor geschrieben, entschieden polyphon gehalten, und geht dann im $^4/_4$ Takt in das Motiv des früheren Osanna über, das jetzt piano und von einer laufenden Sechzehntelfigur begleitet auftritt. Beiläufig bemerkt können wir den hohen Eintritt und die weitere Führung des Sopran auf der Sylbe „in (excelsis)" Seite 139 nicht billigen. — Das Agnus lenkt in die Haupttonart F-moll zurück, und bringt ($^4/_4$, moderato) durchweg aphoristische Sätze die sich zu keinem organischen Ganzen zusammenschließen und daher kaum einen günstigen Total- und Schlußeindruck aufkommen lassen. Der von einer Instrumentalfigur eingeleitete und vielfach unterbrochene Gesang der Hauptworte:




hat etwas Uebertriebenes in sich, was allerdings der ganzen

Behandlungsweise unseres Requiem entspricht, aber eben auch nicht sonderlich zu loben ist.

Die Instrumentirung des Werkes ist, wie schon oben gesagt, eine sehr reiche. Es ist dem Componisten offenbar sehr um Tonfarben zu thun. Manchmal scheint es uns als hätte er besser gethan mehr Rücksicht auf Fülle des Satzes zu nehmen; doch würde uns das Eingehen in Details hier zu weit führen; auch getrauen wir uns nicht hierüber Entscheidendes auszusprechen, bevor wir das Werk gehört haben, denn die Instrumentirung ist eine Welt voller Täuschungen. — Auch über gewisse sonderbare Schreibweisen wollen wir kein Aufhebens machen. Wenn man einmal, wie unser Componist, sich so tief in chromatisches und enharmonisches Material eingelassen hat, dann ist die Rechtschreibung immer eine sehr verwickelte und praktischen Rücksichten überlieferte.

Alles in Allem erwogen, können wir dem vorliegenden Werke nur wünschen, daß es an verschiedenen Orten, wo man Chor und Orchesterkräfte für neuere Werke in Bereitschaft hat, in Concerten aufgeführt werde. Man wird sich gewiß durch zeitlichen Erfolg belohnt finden und, mag das Urtheil der Kenner auch minder überschätzend ausfallen als in Berlin, doch dem Componisten jene Achtung nicht versagen können, die dem strebenden Talent und einem Werk gebührt, das unstreitig viel Schönheiten aufzuweisen hat, enthalte es daneben auch manches Unschöne und Verzwickte, oder sei es selbst als Ganzes, historisch betrachtet, die Fortsetzung eines — Irrthums.

Die Ausstattung durch die Verlagshandlung ist eine äußerst splendide und schöne, auch ist im Ganzen, im Verhältniß zur Masse der Noten, große Correktheit zu rühmen. Nur ein paar Druckfehler sind uns in der Partitur aufgefallen: Seite 17 muß die erste Note im letzten Takt des Solotenor wohl ein halbe sein. Seite 18 fehlt im Cello im 5. Takt vor g das ♯. Seite 33 muß im 2. Takt des Singbaß ein b statt ♮ stehen. Im Hostias fehlen die Bezeichnungen „Solo“ bei zwei Stimmen, später im Baß: „Chor“. Seite 115 muß die letzte Note des Alt es heißen statt g: Seite 126 die erste Note des Tenor e statt d. Im Agnus Seite 148 Takt 2 wird der Alt unzweifelhaft f g und der Tenor as b heißen müssen.

---

Heinrich Esser, 3 Lieder mit Begl. des Pianoforte, Op. 51. Mainz, Schott's Söhne.

— — 3 Lieder Op. 52. Wien, Lewy.

— — (3 Lieder) Op. 53. Wien, Lewy.
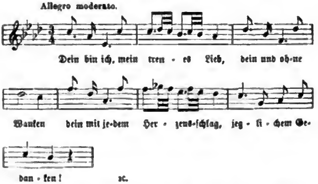
— — 6 Lieder Op. 56. Mainz, Schott's Söhne.

— — 6 Lieder Op. 61. Derselbe Verlag.

— — Liederalbum, Op. 65. Ders. Verlag.

D. Eine stattliche Reihe neuer Geistesprodukte dieses unermüdlichen Sängers. Die Beurtheilung derselben wurde uns freilich dadurch etwas erschwert, daß wir früher, um es nur offen zu gestehen, die so fruchtbare Muse Esser's nur aus der Ferne kannten; denn nach Compositionen in der süßlichen gehaltleeren Weise Kücken's und Proch's, denen uns E. nachzustreben schien *), konnten wir, an gesundere Kost gewöhnt, unmöglich großes Verlangen tragen. Indem wir genöthigt waren, obige Lieder genauer zu prüfen, mußten wir dem Componisten das Streben zugestehen, seinen Melodien mehr Kraft und Gehalt zu geben, und wirklich classischen Mustern, zumeist Schubert, zu folgen. Einfach, anspruchlos und ohne Haschen nach äußerlichen unkünstlerischen Effekten, in fester, geschickt gehandhabter Form, und glücklich erreichter Klangwirkung, traten uns die meisten der Lieder entgegen. Doch ist der Componist damit den Anforderungen, die wir nun einmal zu stellen gewohnt sind, nur wenig näher gekommen. Eine Zeit, welche die unerschöpfliche Genialität Schubert's, die geistvolle Feinheit Mendelssohn's, die poetische Gewalt Schumann's gesehen hat, verzeiht den Mangel dieser Eigenschaften auch dem redlichsten Streben, und dem besten Willen nicht, und muß Erzeugnisse letzterer Art einer niederen Sphäre zuweisen. Die Melodien Esser's, sobald wir deren einmal mehrere hintereinander kennen lernen, machen sehr bald den Eindruck von Monotonie, und schablonenmäßiger Arbeit; Umfang, Theile sind fast immer gleich, dieselben Rhythmen kehren immer wieder, gewisse hergebrachte, auch wohl entlehnte Phrasen, finden sich auf jeder Seite, besonders bei den Schlüssen und in der Modulation. Meist gibt der Rhythmus der Gedichte unmittelbar den der Melodie, was wir beim Genie, welches originelle, kraftvolle, volksmäßige Melodien zu schaffen weiß, loben, was aber, wo diese fehlen, ein sicheres Zeichen schwachen Talentes ist. Noch weniger aber können wir dem Componisten eine tiefere poetische Auffassung nachrühmen.

Die Lieder sind eben einfach „in Musik gesetzt,“ mit Noten und Begleitung versehen, aber wir wüßten kein einziges zu nennen, welches den tieferen, psychischen Gehalt seiner Worte erfaßte, und zum Ausdruck brächte; und doch sind die meisten Texte in der Beziehung glücklich gewählt. Freilich meinen wir hier nicht die ganz gewöhnlichen Mittel, die Empfindung verschieden auszudrücken. Das weiß ein Musiker, wie Esser, wohl, daß ein trauriger Text langsames Tempo, entsprechende Tonart und Rhythmen verlangt und derartige schwerere Fehlgriffe wollten wir ihm nicht vorwerfen. Aber was hilft es dem Maler die richtige Farbe zu wählen, wenn sie nicht unter seiner Hand Leben gewinnt und in seiner Seele mit dem Darzustellenden zu einem poetischen Ganzen verwächst, statt ihm äußerlich anzuhaften? Als schlagende Beispiele dieses Mangels betrachte man das Lied vom tauben Mütterlein, Op. 56. Nr. 2; eine wie gewöhnliche flache Melodie muß diese ergreifende Situation sich gefallen lassen! Wie platt ist der Ausdruck in Op. 56. 3. („Ich wohn' in meiner Liebsten Brust“ von Rückert), oder in Op. 65. 4. (Sängers Trost von Karner), vieler anderer zu geschweigen. Wir würden die Lieder Op. 62 (alle auf Burns'sche Texte), als in Gehalt und Einfachheit die übrigen überragend bezeichnen; aber auch unter ihnen hat folgende Melodie Platz gefunden:




Noch trivialer und dabei steifer ist das Lied Bakody's: „Ich faß es kaum“ behandelt (Op. 52. 1.), und so ließen sich leicht Beispiele häufen, um zu zeigen, wie äußerlich, beinahe fabriksmäßig diese Lieder zu Stande gekommen. Mit diesem Mangel poetischer Auffassung verbindet sich vielfach ein ziemliches Ungeschick in der Deklamation. Wir sehen gewiß darin nicht die Hauptaufgabe der Gesangmusik; wir überlassen das den Zukünftlern, die nur deklamiren, aber keine Musik machen können, wir wissen, daß musikalische Gestaltung überall obenan stehen muß. Aber der wahre Tondichter muß es verstehen, innerhalb derselben auch dem einzelnen Worte, wo es bedeutsam ist, gerecht zu werden, und überhaupt beleidigende Fehler zu vermeiden. Da Esser's Lieder meist strophenweise behandelt sind, so muß sich oft in einer späteren Strophe das Wort der Melodie gegen den

---

*) Der Herr Ref. hat wohl das unglückliche, vom Componisten später gewiß selbst verurtheilte „Mein Engel“ im Auge. D. R.

wahren Ausdruck anbequemen, und bei so manchen trockenen und wenig sagenden Melodien wirkt das doppelt verletzend. Zum Schluß können wir dem Componisten leider auch nicht das Zeugniß geben, daß er sich im Einzelnen überall von dem salonmäßigen zurückgehalten habe, und daß z. B. mancher in der Höhe ausgehaltene Ton am Schlusse nicht gerade aus künstlerischer Intention hervorgegangen ist. —

Justus Amadeus Lecerf, 6 Lieder für eine Singstimme mit Piano, Op. 28. Dresden, Friedel.
— — Musikalische Gedenkblätter für eine Singstimme. Mit Bgl. des Pfte. (Nr. 1 — 15). Leipzig, Whistling.
— — Lied für Chor und Solo, „des Lebens Tag" 2c. Dresden, Schönfeld.

Der Componist dieser Lieder schreibt schon Op. 28; doch begegnen wir dem Namen zum erstenmale. Das Verlangen indessen, den Gang seiner Entwicklung aus seinen früheren Werken kennen zu lernen, haben vorliegende Lieder nicht in uns erregt. Alle an Esser gerügten Mängel kehren hier in erhöhtem Grade wieder, und dabei wirkt hier und da eine gewisse Absichtlichkeit auch einmal einen höheren poetischen Flug zu nehmen, seltsam überraschend. So z. B. macht er aus dem Schiller'schen Alpenjäger ein größeres, dramatisches Ganzes, dessen Eindruck auf uns ein fast humoristischer war, da Wollen und Können auch so gar nicht harmonirte. Sonst sind die Melodien meist steif und gewöhnlich, und tiefere, poetische Darstellung nirgends geglückt; die Begleitung tritt mitunter in Vor- und Zwischenspielen anspruchsvoll hervor. Neues und Selbständiges haben wir auch nicht in einem Takte finden können, höchstens mitunter Absonderliches und Affektirtes; dergleichen verbirgt sich zuweilen hinter scheinbar ganz Schlichtem und Einfachem, wie z. B. in dem Liede „die Nonne" Op. 28, Nr. 5, wo uns der naiv sein sollende Ton entschieden verletzte, und überdies dem Charakter des Gedichts zu widersprechen schien; während die Begleitung mit der Nachahmung des Klosterglöckchens in einförmiger Weise das Ganze beherrscht. Das Stück für gemischten Chor mag, fein und zart gesungen, nicht übel klingen, Stimmführung und Modulation ist im Ganzen fehlerfrei. Aber wenn doch nur irgendwo eine durchschlagende Melodie, oder nur ein wirksames ausgiebiges Motiv sich fände, welches dem Ganzen einen bestimmten Charakter gäbe, und eine Art künstlerischer Befriedigung gewährte! Aber dieses ewige Declamiren, diese ewig sich wiederholenden tausendmal gehörten Akkordfolgen und melodischen Phrasen — sie können nur von Neuem den völligen Mangel selbständigen Talentes documentiren.

F. Petreins, Liturgie für Männerstimmen. Potsdam, Stein, Partitur.

Die meist kurzen Sätze dieses Heftes lassen kaum eine Beurtheilung nach allgemeinen Gesichtspunkten zu; sie sind lediglich für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmt, und jeder andere musikalische Zweck liegt ihnen fern. Daher können sie an diesem Orte nur eben erwähnt werden, da der Maßstab des Kunstwerks wegfällt. Leider können wir doch dabei nicht umhin zu bemerken, daß denselben Mangel jeder freien Bewegung in Harmonie und Rhythmus, dieselbe Steifheit und Armuth, ja Abwesenheit jedes wirklich das Gemüth ergreifenden, oder auch nur Interesse erweckenden Gedankens hier wiederfinden, wie wir sie früher einmal bei Männerchören desselben Verfassers erwähnen mußten. Wir meinen, derselbe sollte lieber keine Noten schreiben.

## Eine Jugendarbeit Beethoven's.
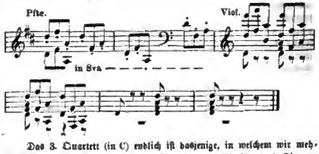
E. N. Wir haben von Beethoven nur drei nicht sehr bekannte Original-Clavierquartette (das am häufigsten gespielte Quartett in Es ist Arrangement des Quintetts op. 16), welche als oeuvre posthume erschienen sind, aber offenbar der frühesten Periode seines Schaffens angehören. Denn bereits in den Trios op. 1 ist der Componist weit über die Schreibweise in diesen Quartetten hinaus; er zeigt da eine ungleich größere Gewandtheit und Sicherheit in dem Bau der Sätze, in der Modulation und Stimmführung, sowie besonders auch in der Behandlung der Streichinstrumente, kurz — er ist da schon der jugendliche Meister. Nicht so in den drei Clavierquartetten, welche jedoch trotzdem einiger Beachtung wohl werth sind, nicht nur, weil sie schon manches wirklich Schöne enthalten, sondern auch weil es von besonderem Interesse ist, mehrere wohlbekannte Stellen aus den Claviersonaten op. 2 (theilweise in noch etwas unvollkommener Gestalt) darin zu finden, welche Beethoven für würdig erachtete, der Vergessenheit, der er wohl die drei offenbar zurückgelegten Quartette preisgeben wollte, entrissen zu werden. —

Das 1. Quartett (Es-dur) beginnt mit einem ziemlich langen Adagiosatz, dessen Anfang etwas an den der schönen Sonate mit Violine von Mozart in G (Nr. 7 in André's Ausgabe) erinnert; an denselben schließt sich unmittelbar ein feuriges Allegro con spirito, wohl der bedeutendste Satz in allen drei Quartetten. Am Schluß seines 1. Theils gleichen 4 (hier wiederholte) Takte einer Stelle im 1. Satz des C-moll-Trios op. 1; dort folgt ihnen aber statt bloßer Repetition ein ausdrucksvoller Nachsatz. Im 2. Theil kommt es zu keiner ordentlichen Durchführung, sondern man ist sehr bald bei der Wiederholung des 1. Theils wieder angelangt, dessen Schluß jedoch durch eine längere Coda ersetzt ist. Der letzte Satz, ein einfaches Thema mit Variationen, erscheint im Wesentlichen als eine Nachahmung ähnlicher Sätze Mozart's; doch fehlt noch hie und da der rechte Fluß in der Figuration. Jedes der Streichinstrumente ist mit einer Variation bedacht; in den übrigen verhalten sie sich rein begleitend und das Clavier dominirt zum Theil in ziemlich brillanter Weise. (Var. 5.) —

Das 2. Quartett (in D) steht dem vorigen an Gehalt etwas nach. Das 1. Allegro hebt wohl ziemlich schwungvoll an, bleibt aber nicht so auf gleicher Höhe, wie das des Quartetts in Es. Eine gegen den Schluß des 1. Theils 4mal wiederkehrende Figur hat, etwas verändert, im ersten Satz der A-dur-Sonate op. 2 wieder Platz gefunden:




An wirklicher Durchführung fehlt es auch hier noch ganz; es ist nur eine zuletzt ziemlich eilige Modulation von A über h G e C F B zurück nach A, zu welcher Violine und Viola Akkordgänge in gebundenen Achteln ausführen, die zu den Motiven des 1. Theils in keiner Beziehung stehen. Im Andante (fis-moll) wäre Nichts besonders hervorzuheben, als etwa die ausdrucksvolle Stelle Takt 17—20 des 2. Theils; der letzte Satz ist ein heiteres Rondo im $^{6}/_{8}$ Takt, dessen Hauptgedanke an ein Triofinale von Haydn erinnert; in den Partien der Streichinstrumente zeigt sich hier schon mehr Leben als bisher, und der Schluß, den dieselben dem Clavier 2 Takte später nachspielen, also allein damit abschließen, ist eigenthümlich launig:




Das 3. Quartett (in C) endlich ist dasjenige, in welchem wir mehreren später in die Sonaten op. 2 übergegangenen Motiven und Figuren begegnen. Im 1. Allegro entsprechen zunächst die Takte 18 — 20 fast genau den Takten 21—25. des 1. Satzes der C-dur-Sonate (op. 2 Nr. 3); ferner findet sich hier Takt 37 — 42 das zweite Thema dieses Satzes; nur wiederholt es sich nicht in d-moll wie dort, sondern es folgt gleich dieselbe Figur in Sechszehntheilen, die in der Sonate nachher ebenfalls (nur in a statt d) auftritt. Die Hauptmelodie des Adagio begrüßen wir

sofort als wohlbekannt aus der Sonate op. 2 Nr. 1 in f-moll; sie ist in den ersten 5 Takten ganz die nämliche, weicht aber nachher nicht unwesentlich ab, und es ist dabei interessant zu sehen, wie Beethoven einen früheren Gedanken in einer späteren Composition wohl wieder benützt, aber ihn so viel schöner und vollendeter fortzuspinnen weiß. Auch weiterhin hält er in der Sonate die Stimmung weit besser fest, während im Quartett Solostellen der Violine und Viola folgen, ein reichlich verziertes, etwas steifes Figurenwerk, welches gegen die einfache Innigkeit jener vorhergegangenen Hauptmelodie merklich absticht. Den Schluß macht ein hübsches, munteres Rondo, aus welchem jedoch nichts in die Sonaten op. 2 übergegangen ist. —

---

## Correspondenzen.

### Berlin.

—h— Die ältesten Concert-Institute haben in diesem Winter den Reigen begonnen, und zwar, wie ein eigenthümlicher Zufall es wollte, nicht nur an demselben Tage und zu derselben Stunde, kaum 500 Schritte von einander getrennt, sondern beide mit einer Suite von Bach. Wir können über die, welche in der Symphonie-Soiree unter W. Taubert's Leitung, am 11. Novbr. aufgeführt wurde, nicht berichten, denn wir waren in dem Concerte der Sing-Academie, wo die H-moll-Suite für Streich-Orchester mit oblig. Flöte unter der Direktion des zweiten Dirigenten M. Blumner den ersten Theil des Programms bildete. Da sich nicht bestreiten läßt, daß unsere Kunst sich nicht gerade in einer Zeit reicher Produktivität befindet, sondern die heutigen Compositionen im Gegentheil durchschnittlich an Tiefe und Reichthum des Geistes und Gemüths baarer zu werden scheinen, so ist ein Zurückgreifen auch zu den Orchester-Compositionen Bach's durchaus erwünscht, und entspricht um so mehr den beiden erwähnten Stätten, als sie beide „im Allgemeinen" auch dem Besten unter dem Neuen nicht hold sind. Wir sagen im Allgemeinen nicht hold; weil die stattgefundenen Ausnahmen nicht allein aus künstlerischen Motiven herzuleiten sind.

Die Ausführung der Bach'schen Suite durch das Liebig'sche Orchester bewies, daß man sich schon mehr in diese Musik einzuleben beginnt. Untergeordnetes trat von selbst mehr zurück, die musikalischen Pointen wurden sicherer erfaßt. Immer noch blieb (wie das nicht anders zu erwarten, da höchstens wohl zwei Proben stattgefunden) Manches zu wünschen übrig. Zuerst ging das Ganze durchaus nicht sicher genug, dann stimmten die Verzierungen (Triller) nicht durchgängig, und wurden in zopfiger Weise zu hart eingesetzt; ferner wurden die Syncopen häufig nicht als solche gespielt, d. h. nicht mit einem Accente sondern noch mit Angabe des folgenden Takteinschnittes; endlich aber traten die zweiten Violinen und Bratschen in ihrem obligaten Antheil nicht genug hervor. Hier wären wir an der Frage angelangt, wie es in dieser Hinsicht überhaupt heute zu halten. Wenn uns der Hauptartikel in Nr. 29 dieser Zeitung, die verdienstvollen Klavier-Ausgaben Bach'scher Werke von R. Franz betreffend, in diesem Punkte zwar für incompetent erklärt, so zählen wir uns doch zu der „Masse" der gewissenhaften Musiker, die fort und fort in Bach's Werken studiren und leben, und denen darum das Wort nicht so rundweg abgeschnitten werden darf. Wir sind vor allen Dingen nicht der Ansicht, daß Bach unserer Zeit das sein müsse, was er seiner Zeit war; denn trotz alles geistreichen Gescheites auf alle Nicht-Nachbeter haben nicht die Zeiten die Künstler gemacht, sondern die Künstler ihre Zeiten. Alles Vollendete schwebt hoch über allen Zeiten. Wir halten nichts von Corneilles Metastasios und Cons. zeitgemäßen Verbesserungen der griechischen und lateinischen Klassiker, sondern freuen uns, daß man von den Zustutzungen Shakespeares mehr und mehr abgehend, dem wahren Shakespeare auch auf der Bühne gerechter zu werden beginnt. Im Gegentheil freuen wir uns, daß man unsere blasirte, materiell genußsüchtige und so geistesarme Zeit heranbildet, daß sie Bach werde, was seine Zeit ihm war. Hierzu gehört vor allen Dingen, daß wir, da wir uns Bach's Produktionen aneignen, uns auch bemühen, in der Reproduktion seinen Standpunkt zu gewinnen. Ist die Technik des Orchesterzusammenspiels, was die Auffassung von rhythmischen und anderen Special-Effekten anbetrifft, heute eine höhere; würde ein Bach'sches Orchester, — vorausgesetzt die entsprechende Besetzung — eine Schumann'sche Symphonie kaum sogleich bewältigen können, so kann dasselbe in umgekehrtem Sinne auch ausgesprochen werden; denn dafür geht unsern Orchestern die Uebung des Spiels im polyphonen Styl noch ab. Diese aber besteht darin, daß eine jede einzelne Stimme bei strengster Innehaltung des durchgehenden Taktes, sowohl den äußerlichen Schmuck als auch den inneren Gehalt der von einem „Enthusiasten" gelegentlich „unendlich" genannten Melodien Bach's korrekt und tonvoll zu Gehör bringe. In diesem Stadium ist von der mater repetitio noch das Beste zu erwarten. Bei dem sonst so gut eingespielten Liebig'schen Orchester hatte M. Blumner sichtlich Mühe, dasselbe zusammenzuhalten! —

Neben der lebensfrischen, in den verschiedenen Theilen contrastreichen, überall interessanten und fast überreichen Suite stand Wilsings, eines Berliners, vor längerer Zeit schon herausgegebener Psalm de profundis, für 4 vierstimmige Chöre mit Solos. Der Verfasser bemüht sich, Beethovens Bahnen zu betreten, ohne daß ihm das göttliche Blut dieses Pantheisten κατ' ἐξοχήν durch die Adern fließt. Seinen Intentionen nach ein Gott gebricht ihm das Können, und wird er mit diesem Werke schwerlich den Himmel stürmen. Wenn nicht andere Thaten uns eines Besseren belehren, so fürchten wir, daß auch ihn das Loos der Titanen treffen, und die Insel der Wolke „Vergessenheit" sich über ihn lagern wird. Wir vermochten in den Gipfeln der Extase nur moderne Effekte zu erkennen, und vermißten in den Themen durchgehends den musikalischen Gehalt, durch den die daran gewandte Arbeit ihren Werth erhält. Die Einheit des Ganzen war die der Monotonie, und von charakteristischer Färbung der so verschiedenen Theile des herrlichen Psalms wenig zu spüren. Bedenklich ist uns, daß der Componist kein neueres Werk vorführte. Bei dem großen Streben, welches sich in dem obigen aber kundgibt, steht zu hoffen, daß Herr Wilsing in der dazwischen liegenden Zeit nicht stehen geblieben ist.

Im Uebrigen haben wir nur zu berichten, daß R. Radecke seinen Unternehmungen dadurch eine festere, materielle Basis zu geben gedenkt, daß er einen Verein begründet. Bei der, in der gewaltigsten Progression zunehmenden Bevölkerung Berlins fehlt es ohne Zweifel nicht an den Kräften zu einer solchen neuen Conscription, und ist noch viel zu thun, bis wir uns z. B. mit Frankfurt a. M. messen können. Einem so tüchtigen und thätigen Künstler, wie Radecke ist gewiß zu wünschen, daß sich ein recht zahlreicher Chor um ihn schaare.

---

## Zeitungsschau:

In einem hiesigen Kunstblatte wurden kürzlich Verdi's, „des Lieblings so vieler Publikümer", gute Seiten um der edlen Gerechtigkeit willen vertheidigt und dabei bemerkt, die „deutsche Musikkritik" sei „in der Regel so exklusiv, so in abstrakte Theorie und nationale Parteilichkeit verfahren, daß sie schließlich Alle die nicht so exklusiv denken und fühlen mit Gewalt in's entgegengesetzte Lager treibt."

Die deutsche Musikkritik hat nicht nöthig sich deßhalb zu ängstigen oder solcher Ueberläufer wegen zu grämen. Ebenso gut könnte es vorkommen, daß der mehr die „Publikümer" als die Kunst und die geistige Bildung berücksichtigende Standpunkt der undeutschen Musikkritik Alle, die nicht so schlotterig denken und fühlen, in's entgegengesetzte Lager triebe. Die Frage ist, ob auch die Kritik compaßlos in allen möglichen Sümpfen waden und sich darin recht behaglich fühlen, oder ob sie sich von der Philosophie der Kunst leiten lassen soll. Die „deutsche Musikkritik" ist nicht exklusiv gegen italienische und französische Musik, sofern sie die Eigenthümlichkeit dieser Nationen zum reinen künstlerischen Ausdruck bringt; sie verwirft vielmehr nur jene absichtsvoll polyglotte, sogenannte cosmopolitische neuere Musik, die Allen gefallen will, sich aber überall nur das Aeußerliche aneignet und dadurch zur Carikatur wird, seien die betreffenden Werke nun von einem Italiener oder Franzosen oder Deutschen.

---

In einem Berichte aus „Wiesbaden" (süddeutsche Musikzeitung v. 12. d. vor. M.) hebt der Berichterstatter u. a. heraus, daß im 6. s. g. Administrations-Concerte der Clarinett-Virtuos, Herr Blaes aus Brüssel, die Transcription einer s. g. Fantasie-Caprice spielend, bewies „daß er sein Instrument wie eine Violine zu behandeln versteht — eine Stufe, die wohl als die möglichst erreichbare hiefür

bezeichnet werden darf;" daß im 8. desgl. Herr Miska Hauser in einer Burleske „der Vogel auf dem Baume" „auf eine allerliebste Art in reizenden Flageolettönen mit den befiederten Sängern des amerikanischen Urwaldes kokettirte;" daß in demselben endlich „der kolossale Virtuose auf dem Instrumenten-Koloß, Ophicleide," Herr Colosanti aus Rom, eine Fantasie über Traviata und sein Souvenir d' Italie „auf dem schwerfälligen Instrumente so vollendet spielte, daß man dem Tone nach einen Horn- und der Technik nach einen Flötenbläser zu hören vermeinte. — Es wundert uns nur, daß nicht auch der Gesang der resp. Sänger und Sängerinnen sich für des Berichterstatters Ohr in Aeolsharfe und Maultrommel verwandelte, und erinnert uns an einen weiland schwedischen Concertbericht der von Tyroler Sängern erzählt, daß nachdem dieselben Anfangs allerlei Thiere des Waldes mit Glück nachgeahmt (obwohl man derlei origineller und auch besser von den Thieren selber hören könne) sie zum Schluß versuchten, auch Menschenstimmen nachzuahmen, was — total mißglückte.

---

(C-x.) Welch einen Magen Old-England außer für Beef-stakes und Puddings und Porks auch für Musik-Massen, gleich viel welcher Gattung, hat, erhellt aus folgender, der „Niederrheinischen Musikzeitung" (Cöln, Bischoff) entnommenen Ueberschau des in dem 139 (!) Musikfest zu Glocester d. J. Geleisteten.

Erster Tag: Morgens $10^1/_2$. Vollständiger Gottesdienst mit Liturgie, Predigt und Gesängen (Te Deum Jubilate) Mittag $1^1/_2$: Haydn's Schöpfung (Frl. Tietjens). Abends 8 bis $11^1/_2$: Meyerbeer Ausstellungs-Ouvertüre, Verdi Cantate, Beethoven Egmont-Ouv., Violin-Phantasie über schottische Walzer, (Herr Sainton) Schattenwalzer aus Dinorah (Miß Parepa); außerdem Soli und Duetti aller möglichen Gattungen.

Zweiter Tag: Mendelssohn's Elias. Abends: Mozart Stücke aus Idomeneo, Entführung, Figaro, Titus, Finale aus der Zauberflöte; dann: Sterndale-Bennett's Inauguration Ode, mehrere Sologesänge, Weber's Freischütz-Ouv., Mendelssohns Hochzeitsmarsch.

Dritter Tag: Mendelssohn's Lobgesang-Cantate nebst einer Auswahl von Chören und Soli aus Händel's Judas-Maccabäus. Abends Benedict's Undine.

Anm. „Die Ausführung" (sagt der Berichterstatter) „ließ viel zu wünschen übrig, obwohl die Undine den großen Vorzug gehabt hatte, am Montag probirt worden zu sein, eine Ehre, die außer ihr nur dem „Lobgesang", dem „Judas Maccabäus", der „Cantate von Verdi", und der „Ode von Sterndale Bennett" zu Theil geworden; alle übrigen Sachen: „die Schöpfung", „Elias", „Messias", sämmtliche Orchesterstücke wurden und werden gewöhnlich ohne Probe gemacht. Daher wurde denn auch selbst eine so bekannte Ouvertüre, wie Rossini's zu Wilhelm Tell dermaßen verhunzt, daß es ein Scandal war." — Unter den übrigen 15 Nummern kamen ein Flötensolo (von Pratten), ein Bravourwalzer (Frl. Tietjens), etwas Bellini, etwas Auber, etwas Balfe und ein Pater noster a capella von Meyerbeer; zum Schluß God save the Queen.

Vierter Tag: Händel's Messias. (Freitag den 12.) glänzender Ball als Schluß des Festes.

---

## Nachrichten.

Aus dem Prospekt der Verlagshandlung J. O. Weigel in Leipzig zu A. v. Dommer's „Elementen der Musik" (einem den Dilettanten sehr empfehlenswerthen Buche, auf das diese Bl. noch zurückkommen werden), erfahren wir, daß von demselben Verfasser auch eine „Geschichte der Musik" zu gewärtigen ist.

Eine „Geschichte der Musik in Rußland" von Fürst Jussupoff ist im Erscheinen begriffen und der erste Band bereits ausgegeben.

Laut einer im Briefkasten der N. Z. f. M. enthaltenen Mittheilung wäre also Wieck nicht der Verfasser der in jener Zeitung abgedruckten und mit D A S bezeichneten Artikel (Schumanniana u. s. w.) Wie mag nun aber Jemand eine Chiffre gebrauchen, die die ausgeprägte eines Andern ist? —

Die Gebrüder Müller haben sich außer in Leipzig auch in Naumburg, Gotha, Weimar, Halle, Altenburg, Gera und Chemnitz hören lassen. In ihrer zweiten Abend-Unterhaltung in Leipzig spielte Herr C. Reinecke Clavierstücke: „Courante, Preludium und Fuge" eigener Comp.

Theodor Mühlbrecht, Chordirector des Hoftheaters in Braunschweig, hat die Composition einer großen Oper „Gustav Wasa", Text von Ferd. Hellandt, vollendet.

In Mainz fand am 15. Okt. zur Vorfeier der Enthüllung des Schiller-Monumentes im Stadttheater eine Aufführung des Händel'schen „Judas Makkabäus" unter Leitung des Herrn Rühl statt.

Die Museumsconcerte in Frankf. a. M. sollen dieses Jahr um zwei vermehrt werden (12 statt 10), und die Werke neuerer Componisten Berücksichtigung finden. So theilt die Niederrh. Ztg. mit und gibt ihre Beistimmung zu erkennen.

Ebendaselbst werden Herr Wülfinghoff über die Elemente des Generalbasses und der Harmonik, Herr Henkel über die Methodik des Clavierspiels, Theorie und Literatur der Musik (namentlich für Damen) öffentliche Vorträge halten.

Das erste Gesellschaftsconcert in Köln fand am 21. Oktober statt und brachte die Eroica von Beethoven; ferner wurden gegeben die Oberon-Ouvertüre von Weber, ein Violinconcert von Spohr, mehrere Vocalchöre von Gade, Mendelssohn und Hauptmann, und sang Herr Stockhausen Recitativ und Arie aus Graun's Tod Jesu („Jerusalem voll Mordlust"), dann eine Arie von Sachini nebst mehreren Liedern.

Im 3. Gewandhausconcert in Leipzig am 23. Okt. sollte die neue Concertouvertüre von A. Rubinstein zur ersten Aufführung kommen.

Joseph Fischer, der seiner Zeit berühmte Bassist ist in Mannheim, wohin er sich seit längerer Zeit zurückgezogen hatte, gestorben.

In Aachen sollte am 23. Oktober Bach's Cantate „Liebster Gott wann werd' ich sterben" mit Stockhausen als Solosänger zur Aufführung kommen.

Frau Cl. Schumann concertirt im Elsaß.

Bei Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist so eben in Clavierauszug und Chorstimmen erschienen: Messe für 4 stimmigen Chor und Orchester von Rob. Schumann, op. 147, Nr. 10 der nachgel. Werke. Partitur und Orchesterstimmen erscheinen später.

### Wien.

Kirchenmusikaufführungen des Altlerchenfelder Kirchen-Musikvereins im November: Am 1. (Allerheiligen) Messe und Einlagstücke von Carl Seyler. Am 3. (Aller Seelen) Requiem von Tomaschek. Am 6. Requiem von Mozart. Am 9. Messe von Weigel. Am 15. Messe von Lindpaintner. Am 23. Messe von Naumann.

Herr Hellmesberger bringt das Programm für 8 Quartettsoireen zur öffentlichen Kenntniß. Dasselbe verspricht an Novitäten und seltener gehörten Werken: Brahms' Clavierquartett, (Manuscript), Goldmark, Quintett, G. Preyer, J. Raff. Quartett, A. Müller Sohn, Claviertrio; Seb. Bach, Concert für ein und Concert für zwei Claviere.

Der kaufmännische Gesangverein unter Leitung des Chormeisters J. P. Gotthard wird, nachdem seine Statuten die behördliche Genehmigung erhalten haben, am 10. November die Generalversammlung, und nach derselben seine Stiftungsliedertafel abhalten. —

Im Hofoperntheater sollen noch im Laufe dieses Jahres zur Aufführung kommen: Mozart's „Cosi fan tutte" Marschner's „Templer und Jüdin", Wagner's „Tristan und Isolde"

Programm des ersten philharmonischen Concerts (Sonntag den 2. Nov. Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater): Gluck, Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis. Händel, Concerte in B (Nr. 2 der sogen. Oboe concerte). Mozart, Arie aus der „Entführung" gesungen von Hrn. Walter. Schumann Ouvertüre zu „Genofeva. Mendelssohn, Symphonie in A-moll.

Johannes Brahms wird am 29. November Abends im Musikvereinssaal ein Concert geben.

## Briefkasten der Redaktion.

A. in K. Wir hielten es nicht für so dringend.

---

Berichtigung. In Nr. 43, Seite 338, Spalte 2, Zeilen 7 von unten ist zu lesen Tenne statt Tonne.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 45. Wien, 8. November 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

Von Dr. L.

Der Inhalt nachstehenden Aufsatzes ist das Ergebniß wiederholten, durch meine Verhältnisse leider nur nach Stunden nicht nach Tagen bemessenen Aufenthaltes in Eisenstadt. Wenn das Resultat trotz dieser unliebsamen Kürze dennoch bedeutender ward, als ich gehofft, so möge man ermessen, welche Ausbeute Desjenigen harren müßte, dem Zeit und Mittel zu Gebote stünden — und wie vielen edlen Pflastertretern der Residenz stünden sie zu Gebote — um während eines Aufenthaltes von Tagen oder Wochen an diesem, durch Haydn und seine merkwürdigen Mäcene berühmt gewordenen Orte reichliches, biographisches Material zu sammeln und so an einem unserer großen Musik-Trias ein Liebeswerk zu vollziehen, das gleicherweise als Pflichtgebot erscheint.

Wer etwa Lust dazu in sich verspürte, möge sich sputen. Zeitgenossen Haydn's, Mitglieder der einst hochberühmten Capelle ꝛc. ꝛc., aus deren Munde ich noch als aus erster Quelle schöpfen konnte, leben zwar daselbst noch, aber hochbetagt und der Eine und der Andere bereits auf einer Stufe des Alters und der Gebrechlichkeit angelangt, wo die Lebensdauer vielleicht nur mehr nach Monden, nicht mehr nach Jahren sich mißt *).

Die mit einem so vorgerückten Alter verknüpfte Geistes- und Gedächtnißschwäche dieser, mir sonst durchaus als Ehrenmänner bezeichneten Zeugen mögen das vielleicht hie und da bemerkbare Schwankende ihrer Aussagen, so wie die Kürze der mir zu Gebote gestandenen Zeit das Lückenhafte und Fragmentarische dieses Aufsatzes entschuldigen.

---

„Kein Held ist groß vor seinem Kammerdiener." Dies abscheuliche aber die Nation, der es angehört, so ganz charakterisirende Sprichwort sollte verbessert eigentlich also lauten: „Kein Held ist groß, der es nicht auch vor seinem Kammerdiener." Freilich würde sich bei Anwendung dieses Prüfsteins die Zahl menschlicher Größen unglaublich reduciren, aber unter ihnen dann auch nur solche, die als ächt erprobt und in ihren Reihen auch Josef Haydn sich finden. Fürwahr: hätte sich von allen diesfalls bezeichneten Zügen nur jener erhalten, daß Haydn's langjähriger Diener und Copist Elsler — Vater der berühmten Tänzerin — wenn er morgens in Abwesenheit desselben das Zimmer durchräucherte und sich unbelauscht glaubte, vor dem Bildniß des Mannes, den er wie eine Gottheit verehrte, mit der Rauchpfanne einige Zeit stehen blieb, wie vor einem Altar ein Opfer darbringend, so würde dies allein schon mehr als hinreichen, den eigenthümlichen Zauber zu bezeichnen, den dieser liebenswürdige Genius auf alle, die ihm näher traten, ausgeübt, und von dessen Nachwirkung trotzdem, daß nicht weniger als ein halbes Jahrhundert dazwischen liegt, ich mich selbst noch zu überzeugen vermochte, da einem meiner Erzähler bei der bloßen Erinnerung an ihn zuweilen die Stimme versagte und ich ihm Zeit gönnen mußte, sich wieder zu sammeln und sein Auge zu trocknen.

*) Der Eine — Prinster — ist mittlerweile gestorben. D. Red.

Von der körperlichen Erscheinung dieses vorzüglichen Mannes machten sich wohl Alle — darunter auch ich — eine ganz falsche Vorstellung, die ihn nur aus den oft bis zur Carikatur getriebenen Kupferstichen und Lithographien kannten, wo er in Gestalt eines hageren, zopfigen, grämlichen Schulmeisters gemüth- und geistlos uns anblickt. Wie ganz anders erscheint er nach der Schilderung seiner noch lebenden Zeitgenossen und, dieser entsprechend, auch auf einem lebensgroßen Bildniß bei Fürst Esterhazy in Wien, wo man auf den ersten Blick von der fremdartigen und trotz ihrer Unschöne eben so interessanten als anziehenden Gestalt frappirt wird.

Haydn sitzt hier in stattlicher Kleidung, von Statur eher klein als groß zu nennen, an einem Tisch, den Zeigefinger der einen Hand, wie von einem musikalischen Gedanken überrascht, sinnend an den Mund gelehnt; der Kopf ungewöhnlich groß, die Stirne, trotz der etwas zu tief in sie herabgedrückten Perücke breit und bedeutungsvoll; der obere äußere, von den Schläfen begrenzte Augengrubenrand zeigt jene, bei allen großen Tonsetzern bemerkte, charakteristische Knochenschwellung und Spannung der Muskelpartien daselbst, die der ganzen Physiognomie derselben den so eigenthümlichen Zug stillen inneren Horchens und Lauschens verleihen. Der seelenvollste Ausdruck dunkelgrauer Augen und ein leises, schalkhaftes Lächeln um den Mund vollenden, was an diesem Kopfe schön und anziehend zu nennen, während die in ihren untern Partien unförmlich aufgetriebene, zugleich von Pockennarben verunstaltete Nase, die der Maler in ihrer ganzen Häßlichkeit nicht einmal darzustellen gewagt hat, eine derbsinnliche vorragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer das Vortheilhafte des Gesammteindruckes wieder zerstören und Lavater somit nicht Unrecht haben mochte, wenn er Haydn's Kopf nach oben genial, nach unten trivial gefunden. Rechnet man hiezu noch einen fast krankhaft ins schwarzgelbe spielenden Gesichtsteint und eine Stimme, die sich näselnd *) stets in hohen Tönen bewegte, und

*) Sie rührte von einem Nasenpolypen her, der später in Wien durch eine Operation entfernt ward, sich aber wenngleich in kleinerer Gestalt wieder erzeugte. Die Art und Weise, wie ihn der berühmte englische Wundarzt Hunter davon befreien wollte, ist für den Engländer und Haydn zu charakteristisch, als daß sie nicht hier eine Stelle finden sollte. Ersterer, dessen Bekanntschaft, wie so vieler Celebritäten, Haydn in London gemacht, hatte ihm wiederholt eine Operation vorgeschlagen, die der von Natur schüchterne und furchtsame Meister immer und immer verschob. Schon nahte die Zeit seiner Abreise von England heran, da wurde er unter irgend einem Vorwande zu Hunter geladen. Kaum war er eingetreten und die ersten Begrüßungsformalitäten vorüber, tran-

man wird gestehen müssen, daß dieser Musaget wenigstens in seinem Aeußern nichts von einem Apoll an sich hatte.

Wie Lord Byron seinen Hinkefuß, empfand auch Haydn das Unvortheilhafte seiner körperlichen Erscheinung schmerzlicher als billig und suchte selbst im Alter noch durch gewählteste Kleidertracht die Mißgriffe und Unbilden der Notur zu verbessern. „Er war immer wie aus einem Schochterl gezogen" sogte Frau Uhl, Gattin des ehemaligen fürstlichen Capellmitgliedes, die Beide, jetzt hochbetagt, den unvergeßlichen Tonsetzer noch gekannt hatten. Aus einem schriftlichen Berichte des Letzteren setze ich eine hierauf bezügliche Stelle ihrem ganzen Inhalt nach hieher:

„Im Jahre 1808 wurde in Wien in der Kirche der Ursulinerinnen ein Fest gefeiert, wozu musikalische Vesper und Messe bestimmt war. Der Fürst ließ seine Capelle — damals 60 Köpfe stark — auf seine Kosten zur Executirung dahin kommen. Hummel, Kreutzer, Preindl wurden aufgefordert, jeder eine Messe dazu zu schreiben, aus denen der Fürst wählen wollte. Die Wahl fiel auf die Hummel'sche. Bei dieser Gelegenheit machte die Capelle in kleinen Abtheilungen Haydn ihre Aufwartung, darunter auch Hummel mit den Sängerknaben und ihrem Chormeister. Haydn saß an einem Tische, in feinem schwarzen Kleide, die Perücke sorgfältig frisirt, das Hemd mit Spitzenmanschetten geziert; auf dem Tische lagen neue Handschuhe, Stock mit goldenem Knopf und Hut. Als er Hummel ansichtig ward sagte er: Nun, lieber Hummel, ich hörte schon, daß du eine so schöne Messe geschrieben und freute mich darüber. Ich hatte dir's ja öfter prophezeit, aus dir wird noch was Rechtes. Fahre nur so fort und denke: Alles Schöne und Gute kommt von Oben. Zu den Sängerknaben gewendet, sagte er: Ich war auch einmal so ein Singerbub; der Reutter hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl unter den Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich üben zu können *). Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott."

Weit besser als durch die erlesenste Kleidertracht wurden Haydn's körperliche Unvollkommenheiten durch einen seltenen Verein von all jenen liebenswürdigen Eigenschaften des Herzens verdeckt, die mehr als alles übrige geeignet sich zeigen, das, dem überlegenen Genius von jeher mehr feindliche als freundliche Menschenvolk wieder mit ihm zu versöhnen. So wenig wie einem Kinde konnte man einem Manne gram werden, in dessen ganzen Wesen die harmloseste Kindlichkeit sich aussprach. Niemand hatte diesen Grundzug in Haydn's Charakter besser aufgefaßt, als die für verwandte Naturen so feinen Instinkt zeigende Kinderwelt. Wenn Haydn in Eisenstadt über die Gasse ging, rannten die Kinder, die er so sehr liebte und deren erklärter Liebling er war, in hellen Schaaren und mit dem Geschrei hinter ihm drein: Haydn Papa! Haydn Papa! Und dieser, ihm von den Kleinen, für die er wie sein Bruder in Salzburg stets süßes Futter in den Taschen trug, oktroirte Name wurde auch stereotyp von den Erwachsenen gebraucht.

Wie zu den Kindern fühlte sich diese im Grunde mehr weibliche als männliche Natur auch zu weiblichen Kreisen vorzüglich hingezogen, denen er sich durch sein immer gleiches joviales Wesen, das gerne zu necken und geneckt zu werden liebte, und manch andere Unterhaltungstalente, namentlich einen unerschöpflichen Schatz lustiger und lächerlicher Anekdoten, die er mit vielem Humor vorzutragen wußte, gleich sehr empfahl. Noch in seinen alten Tagen kegelte er in dem benachbarten Höflein mit Sängerinnen der fürstlichen Capelle um die Wette, und Frau Uhl, die als kleines Mädchen die Kegel zurecht setzte, erhielt manchen Groschen dafür von dem heiteren Greis, in den man sich, wie sie sagte, verlieben mußte, sobald er nur den Mund aufthat. Haydn selbst legte großen Werth auf diese Erfolge bei der Damenwelt, die aber bei seiner abschreckenden körperlichen Häßlichkeit wohl zumeist nur geistiger Natur gewesen sein mögen; doch wurde mir eine Frau P., Gattin eines fürstlichen Sängers, als diejenige bezeichnet, mit der er in intimere Verhältnisse getreten sein soll.

Dem mag nun wie immer und Haydn von dieser Seite nicht ganz flecken- und vorwurfslos sein, so werden diese Vorwürfe in den Augen billig Denkender wenn nicht aufgehoben, doch gewiß gemildert, wenn man das eigenthümliche Geschick bedenkt, das diesen für häusliches und Familienglück so ganz geschaffenen Mann in der Gestalt jener Megäre getroffen, die er als Frau nach Hause geführt. Von widerlichem Aeußern, und dabei herzlos und roh, zänkisch und eifersüchtig, bigott und verschwenderisch, so ward sie mir mit seltner Uebereinstimmung geschildert.

Mit geduldiger Resignation scheint Haydn sein Hauskreuz durch eine lange Reihe von Jahren getragen zu haben, bis er endlich erst in späten Tagen sich aufraffte, es abzuschütteln. Den Anstoß dazu gab, wie mir Hr. Prinster, einer der beiden einst so berühmten Hornvirtuosen der fürstlichen Capelle erzählte, folgender Vorfall. Von den Londoner Ersparnissen hatte sich Haydn in Gumpendorf, einer der Vorstädte Wiens ein Haus gekauft, das im ersten Stock einen Eintrittssalon, rechts davon ein Zimmer für ihn, links eines für seine Frau enthielt. — Zwei Fräulein aus einem der angesehensten Häuser waren eben wieder gekommen, dem Meister ihre Bewunderung und Ehrfurcht zu bezeugen und schritten durch den Salon auf dessen Zimmer los, da öffnete sich plötzlich die Thüre links, die Alte steckte den Kopf heraus und kreischte: „Was sind denn das wieder für zwei saubere Figuren?" Der höchst anstößige Nebenbegriff, der mit diesem Lokalausdruck in Wien verknüpft zu sein pflegt, zog Haydn Verdrießlichkeiten zu, reifte aber auch zugleich mit einmal den Entschluß, sich seines Weibes zu entledigen; er schickte sie nach Baden bei Wien zum Schullehrer Stoll — demselben, für den Mozart sein Ave verum geschrieben — in's Exil, wo sie noch geraume Zeit lebte, dann im Jahre 1800 starb. So konnte der Greis wenigstens während des letzten Decenniums seines Lebens „sein Theil in Frieden essen."

Eine schwierigere Stellung als bei dem Kinder- und Weibervolke, deren Herzen ihm wie von selbst zufielen, hatte Haydn offenbar jenen fürstlichen Personen gegenüber, denen er unter-, sowie dem Künstlerpersonale, dem er übergeordnet war. Gern wird dies Jeder zugeben, der sich an die schimpfliche Rolle erinnert, die der doch so liebenswürdige Mozart am Erzbischöflichen- und die keineswegs glänzende, die er später am Kaiserhofe gespielt, oder der sich die fürchterlichen Explosionen in's Gedächtniß ruft, die auf dem Lebensgange Händel's

---

gen plötzlich drei baumstarke Kerle auf ihn los, packten ihn und wollten ihn mit aller Gewalt auf einen Stuhl setzen. Zum Tode erschrocken schlug Haydn mit Händen und Füßen auf so fürchterliche Weise um sich, daß die drei Gewaltigen, unvermögend das kleine Männchen zu bändigen, ihn wieder fahren lassen mußten. Bebend vor Schreck und Zorn trat er vor Hunter hin und schrie: Er wolle nicht operirt sein! Der versetzte mit allem Phlegma: Er habe vermeint, Patient werde sich's zur Ehre rechnen, durch so geschickte Hand befreit zu werden, und verabschiedete ihn kalt und vornehm.

*) Dieser Fleiß scheint übrigens den lebhaften Knaben nicht an der Ausübung gelegentlichen Muthwillens gehindert zu haben. Durfte er sich ja sogar rühmen, daß ihm auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia ein „rezenter Schilling", d. i. eine tüchtige Tracht Ruthenstreiche ad posteriora applicirt wurden, weil er vor ihren Augen trotz wiederholten Verbotes auf einem Baugerüst in der kais. Burg lebensgefährliche Gymnastik getrieben. Noch hypergenialer mag sich Josefs Bruder, Michael als Sängerknabe angelassen haben, denn als dieser, schon ein Greis, von Salzburg wieder nach Wien gekommen, um eine dem Kaiser gewidmete Messe selbst zu dirigiren, blieb er, an dem Convictgebäude vorübergehend plötzlich stehen und sagte, von Erinnerungsschauern ergriffen, zu seinen Begleitern: „Dort oben habe ich fast allwöchentlich meinen „Schilling" bekommen."

und Beethoven's von Zeit zu Zeit stattgefunden, wenn diese energischen Geister mit der zu Kabalen und Intriguen leider nur zu geneigten Künstlerwelt in Collision geriethen.

Zwei glückliche Umstände mochten Haydn über alle Schwierigkeiten hinweggeholfen und seine in dieser Hinsicht so heitere Lebensbahn geebnet haben. Nach oben hin war der Tonmeister seinen fürstlichen Mäcenen, wie dem Fürsten Nicolaus Joseph, und seiner Kunst — oder, wie dem spätern Fürsten Nicolaus, um des Glanzes willen, der sich bereits an seinen Namen knüpfte, fast eben so wichtig und unentbehrlich, wie sie um der Existenz willen ihm; andererseits mußte bei der ihm untergeordneten Künstlerwelt Kabale und Neid sich entwaffnet sehen einem Manne gegenüber, der trotz seines bereits europäischen Rufes als Vorstand und Dirigent die Humanität und Bescheidenheit selbst war. Während Meyerbeer, als er mit dem trefflichen Orchesterpersonale des Wiener Opernhauses den Propheten einstudierte, dasselbe um der elendesten Lappalien willen so mißhandeln zu dürfen glaubte, daß die maßlos gesteigerte Erbitterung darüber nahe daran war, in eine Emeute auszubrechen*), war Haydn's Manier zu dirigiren die ruhigste und geräuschloseste von der Welt; selbst bei besonders heiklen Stellen seiner Compositionen, wo für irgend ein Instrument ein Solo eintrat, lugte der Alte bloß über die ungeheure Brille, die er auf seine Nase gequetscht hatte, zu den betreffenden Solisten hin mit einem so freundlich aufmunternden, zugleich so unmaßgeblich bittenden Blick, als wollte er sagen: Jetzt, lieber Herr, wäre halt wieder an Ihnen die Reihe, sich und mir Ehre zu machen. Prinster versicherte mich, diese durchaus so noble und humane Weise, mit der Haydn, in dem Künstler die Kunst ehrend, seine Capelle leitete, sei für sie alle ein weit empfindlicherer Stachel wetteifernden Ehrgeizes gewesen, als wenn er mit allen „Sakramentern" und „Donnerwettern" unter sie gefahren wäre.

Andererseits hatte wohl auch der Meister alle Ursache mit einer solchen Capelle, wie sie Fürst Nikolaus aus allen Ländern zusammengelesen, zufrieden zu sein und war es auch stets, kleine Ausnahmen abgerechnet. So konnte z. B. wie Hr. Plaimschauer, ehemaliges Orchestermitglied und Vater des jetzigen verdienstvollen Chorregenten zu Wr. Neustadt erzählte, bei den zwei großen Messen, in deren einer beim Crucifixus sonderbare Orgelarpeggien, in der andern beim Agnus ein Paukensolo vorkommt, der Organist und Paukist es Haydn nie zu Danke machen; er lief daher, wenn diese Stellen kamen, zur geheimen Belustigung der Mitwirkenden, hurtig wie ein Wiesel zur Orgel und Pauke hin und producirte selbst. Ob unter seinen Händen diese Bizarrerien, deren Ungehörigkeit der Componist wohl selbst im Geheimen fühlen mochte, gewonnen hatten, steht dahin.

Sonst aber gab es nur ein Ding, was ihn am Dirigentenpulte ernstlich aus Laune und Fassung zu bringen vermochte, wenn eine Sängerin oder sonst ein Virtuose sichs beikommen ließ, seine Compositionen durch eigenmächtige Schnörkel verschönern zu wollen. Doch auch da begnügte er sich, bloß mit seiner Persiflage die künstlerische Anmaßung in ihre Schranken zurückzuweisen. Diese gutmüthige Ironie, die, weil mit so viel Bonhomie gepaart, ihren Zweck erreichte, ohne zu verletzen, war überhaupt die einzige Waffe, der er sich zur Abwehr Andern gegenüber gern und oft bediente. Als Johann Fuchs, Vice-Capellmeister und Haydn's Schüler die vermeintlichen Schönheiten einer Messe, die er componirt hatte, allzu selbstgefällig herausstrich, rief endlich Haydn, dem es zu toll ward, lachend aus: Fuchs, Fuchs! ich sehe schon, du beginnst dem alten Haydn über den Kopf zu wachsen; ich werde mich recht zusammen nehmen, und auf's neue zu studieren anfangen müssen."

*) Davon ist uns nichts Zuverlässiges bekannt. Uebrigens ist es bei dem orchestralen Raffinement dieser Oper wohl möglich. D. Red.

Es war dieser Fuchs einer der Wenigen, die man mir als solche zu bezeichnen vermochte, mit denen der Tonsetzer in ein intimeres freundschaftliches Verhältniß getreten; eine, bei seiner genialen Aufgewecktheit und Jovialität kaum erklärbare Bizarrerie, da Fuchs, zwar ein rechtlicher Charakter, aber sonst, gleich seinen Compositionen, ein zum Sterben langweiliger und trockener Patron gewesen. Begreiflicher ist's, daß Haydn, die Bande des Blutes abgerechnet, auch sonst gerne mit seinem leiblichen Bruder Johann (gest. 1805) verkehrte, der weder mit dem Genie noch den vorzüglichen Stimmmitteln seiner beiden Brüder begabt, wohl nur durch Josef's mächtige Fürsprache eine Stelle als Tenorsänger in der fürstlichen Capelle gefunden; ein heiterer anspruchsloser Mensch, der Musikunterricht gab, nebenbei allen Mädchen, trotz des Schabernackes, den sie ihm fort und fort spielten, die Cour machte und gern bei einem Gläschen Wein lustige Lieder vortrug. Im gegenwärtigen Kapellenhause, dem einstigen Franziskanerkloster, das der Fürst Nikolaus angekauft und in das Gasthaus „zum Engel" umgewandelt hatte, und wo auch Beethoven, Salieri, Kreutzer, Gyrowetz, Vogler rc. rc. bei ihrer jeweiligen Anwesenheit auf Kosten des Fürsten wohnten, zeigt man noch als Pendant zu dem bekannten Haydnstübchen in Salzburg, das Zimmer, wo Josef in Gesellschaft seines Bruders Johann und Fuchs zuweilen ein Gläschen Wein getrunken. Gleich Beethoven liebte er vorzüglich Rothen, trank aber nie mehr als ein Seitel davon; von Tabak schnupfte er ausschließlich die gelbe Sorte, und auch diese nur mäßig.

Ein weit entschiedeneres Bedürfniß als für diese materiellen Genüsse hatte er für Bewegung im Freien und den Anblick der Natur, die er leidenschaftlich liebte. Im Freien componiren zu können, war seine Lust und das Lichtenthalische Gärtchen am östlichen Ende Eisenstadts, das er von einem fürstlichen Beamten gemiethet, bewahrt noch den hölzernen Pavillon, in welchem Haydn oft und viel geschrieben.

Die Art seines Componirens war, daß er die im Kopfe mehr oder minder ausgearbeiteten Entwürfe zuerst auf einzelne Notenblätter und dann erst, wenn im Kopfe und auf dem Papiere bereits alles klar und vollständig vor ihm stand, die Partituren, die daher so wenig Correkturen zeigen, zu schreiben pflegte. Jene Rapidität des Concipirens und Producirens, die bei Mozart, Schubert in Erstaunen setzt, fehlte übrigens Haydn, der, wie er selbst gestand, ein langsamer Arbeiter und mit einer Symphonie meist einen — mit einer Messe drei Monate hindurch beschäftigt war. Eben so wenig besaß er jene wunderbare, fast an Clairvoyance streifende, begeisterte Improvisationsgabe Mozarts und Beethovens am Claviere. Prinster hörte ihn nur ein einzigesmal, als der Fürst in einer Gesellschaft etwas gar zu lange auf sich warten ließ, aber auch diesmal nur meist in Reminiscenzen aus seinen und Anderer Werken frei phantasieren; doch mochte wohl auch der Umstand, daß seine Stärke als Virtuose mehr im Violin- als Clavierspiele gelegen, mit Ursache gewesen sein.

Als ein Curiosum, oder vielmehr als ein Beweis, daß Haydn in vorgerückten Jahren, wo selbst das Genie nach körperlicher und geistiger Ruhe sich zu sehnen beginnt, bereits mitunter besonderer Anregung zu seinen Leistungen bedurfte, verdient es bemerkt zu werden, daß als er, ein beinahe 70 jähriger Greis, auf stetes Andrängen Van Swietens die Jahreszeiten schrieb, er, um sich in die rechte Stimmung zu versetzen, mit dem Landvolke um Eisenstadt, den Ackerbauern und Winzern häufig verkehrte, sie auf ihren Feldern und Weingärten aufsuchte, und zu ihrer Verwunderung weitläufige Gespräche über den Betrieb ihrer Wirthschaften, die Ernteaussichten rc. mit ihnen anknüpfte.

Ich komme nun auf eine der wesentlichsten und zur richtigen Würdigung von einigen seiner Werke, wie ich glaube, sehr

wichtigen Eigenschaft des in neuerer Zeit hie und da systematisch verkannten Tonmeisters, seine Gottesfurcht, zu sprechen, die ebenso intensiv wie aufrichtig und rein gewesen sein muß, da auch hierüber, wie über seine Liebenswürdigkeit alle schriftlichen und mündlichen Zeugnisse, die mir zugängig waren, wie aus einem Munde lauten. Diese „Gottesminne" war nicht etwa bloß deistischer, sondern sehr positiv gläubiger Natur; wie sein Bruder in Salzburg war er devoter Katholik, und ihm das Anhören der Messe, der Gebrauch der Sakramente geistiges Bedürfniß; gerieth beim Componiren der Fluß musikalischer Ideen in's Stocken, dann nahm er den Rosenkranz und schritt betend im Zimmer auf und ab; da kamen die entflohnen Gedanken wieder; als er die Schöpfung schrieb, fiel er täglich auf die Kniee und bat Gott, ihm die Kraft zu geben, das Werk zu Stande zu bringen; nach Vollendung einer jeden seiner großen Messen, die er alle, mit Ausnahme einer einzigen als Greis geschrieben, war er, wie mir Prinster erzählte, stets freudetrunken und oft bis zu Thränen gerührt darüber, daß er wieder ein Werk zu seines Schöpfers Preis und Ehre vollendet.

Es war diese Gottesfurcht gewiß nicht von jener gewöhnlichen Art, die den Menschen bei vorgerückten Jahren und abnehmender Sinnlichkeit, wo er vom Dießseits wenig mehr zu hoffen, vom Jenseits viel zu fürchten hat, zu beschleichen pflegt, sondern, abgesehen von jener Zeit, in der Haydn gelebt, und die, wie auch O. Jahn sehr schön bei Mozart nachgewiesen, bei mancher eingerissenen Frivolität noch großen Fond von Gläubigkeit besaß, war diese Eigenschaft sicher mit Haydn's ganzem Wesen auf's innigste verwebt und ihm von Jugend an eigen. Ein im Eisenstädter Musikarchiv aufbewahrtes Autograph vom Jahr 1769 trägt bereits im Eingange die Ueberschrift: „In nomine Domini", mit der der fromme Mann alle seine größeren Werke zu beginnen pflegte. Daß übrigens bei ihm, dem in allen Dingen Maßhaltenden, diese Gläubigkeit nicht in überspannte Bigotterie ausartete, möge ein Umstand beweisen: Testamentarisch legirte er auf Seelenmessen 30 — den Armen hingegen 1000 fl.

Wir haben absichtlich bei dieser, eben so reinen wie intensiv lodernden Gluth von Haydn's Frö'nmigkeit, die nach dem Beigebrachten wohl gegen alle Anzweiflung gesichert erscheint *), etwas länger verweilt, weil sie uns entscheidend dünkt in der Frage, ob wohl Jene, die in seinen Messen nichts weiters erblicken als galante Kirchencoucerte, „denen — wie es in diesen Blättern jüngsthin hieß — „ja noch immerhin ein ehrenvoller Rückzug in den Concertsual übrig bleibt" Recht haben mögen, oder Jene, die in dem „Kyrie", „Gloria" dieser Werke wahrhaft Klopstock'schen Odenschwung einer gottbegeisterten Seele, in den „Gratias" den rührendsten Dank des Geschöpfes gegen seinen Schöpfer, in den „Miserere" und „Agnus" derselben den Ausdruck demüthigster reumüthigster Zerknirschung finden. Damit sollen aber keineswegs die offenbaren Mängel der J. Haydn'schen Messen und der süddeutschen Kirchenmusik überhaupt beschönigt werden und noch viel weniger die Ausartungen, in die diese große Schule, nicht mehr getragen vom religiösen Geiste ihrer Gründer, alsbald verfallen mußte.

Hier möge gelegentlich nur noch die Berichtigung von Irrthümern stehen, in die Haydn's Biographen, Dies und Griesinger als Ausleger verfielen. Griesinger sagt: Bei der sg. Schöpfungsmesse (Nr. IV der Breitkopf'schen Ausgabe) habe Haydn in Erwägung, daß die meisten Sünden der Menschen in Vergehungen gegen die Züchtigkeit bestehen, das Agnus in der leichten tändelnden Manier jener Arie aus der Schöpfung: „Der thauende Morgen" gesetzt, aber gleich darauf das düstere Miserere in vollem Chore einfallen lassen. Dies hingegen bringt wieder eine andere Version. Während der Composition des Agnus soll sich der Componist mit der Idee, daß Gott sich endlich des reumüthigen Geschöpfes sicher erbarmen werde, immer mehr vertraut gemacht und ihn zuletzt eine solche Freudigkeit darüber befallen haben, daß er getrost und wohlgemuth das Miserere des Agnus mit dem Tempo „Allegro" überschrieb. Das Schöne an der Sache ist aber, daß obige flüchtige Reminiscenz aus der Schöpfung gar nicht im Agnus sondern im Gloria dieser Messe vorkommt, und eben so stürzt die Hypothese, die Dies aufgestellt, durch den winzigen Umstand zusammen, daß man in allen Agnus der Haydn'schen Messen und so auch im obbezeichneten, das in meisterlicher Fortschreitung vom Anfang bis zu Ende im „Andante" geht, ein mit „Allegro" überschriebenes Miserere vergebens suchen wird. Man sieht, trotz der Befolgung des Göthe'schen Rathes:

„In der Exegese seid hübsch munter,
Legt ihr nichts aus, so legt was unter"

haben die Exegeten — die musikalischen wenigstens — entschieden Unglück; von jenen Auslegern Haydn's angefangen bis zu Marx herab, der in einem Beethoven'schen Andante (Claviersonaten, op. 14 Nr. 2) das Arbeitszimmer eines Mädchens erblickt, welches, weil es ihr am Strickrahmen nicht nach Wunsch gerathen, die Stirne kraus in Falten zieht. Albernheiten und kein Ende!

(Schluß folgt.)

*) Wir wüßten nicht daß Jemand dieselbe in Abrede gestellt hätte.
D. Red.

---

## Recensionen.

**Ernst Naumann:** Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. op. 6. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Auflagstimmen.

S. B. Aus diesem neuen Opus des den Lesern durch ein paar kleine Stücke für Claviee und ein Streichinstrument, dann ein Liederheft bekannt gewordenen Autors erkennt man auf den ersten Blick, namentlich in den ersten Satz, den gebildeten edel strebenden Musiker, der bemüht ist den gerechten Forderungen der Zeit zu entsprechen und wenigstens zu vermeiden was einer früheren Schreibart angehört.

Freilich ist das Wollen nicht überall durch das Vermögen gedeckt, und es sind die Sätze nicht gleich werthvoll, auch die besten Sätze darin nicht zu vollkommener Wirkung ausgestaltet.

Der erste Satz (C-dur, 4/4) ist unbedingt an Erfindung, Schwung, Mannigfaltigkeit und echt quintettmäßig polyphoner Führung der beste, er ist am „fleißigsten" gearbeitet. Im folgenden Scherzo (C-dur 3/4) herrscht ein Rhythmus, den wir nicht nobel genug behandelt finden, — es würde nicht viel bedürfen (etwa die gewöhnliche Begleitungsform) um einen Walzer daraus zu bilden, was doch in einem Quintett nicht wohl zu loben ist. Statt der vorhandenen rhythmisch parallelen Stimmführung hätte nach unseree Ansicht sogleich ein contrapunktisches Element dazu treten müssen, wenn das Thema nicht dürftig und etwas commun weroen sollte. Das Trio ist recht schön in der Idee und Stimmführung, doch scheint uns die Hauptfigur allzu ausschließlich dominirend.

Das folgende Andante (A-moll 2/4), dessen Mittelsatz abermals mehr Interesse erregt als der Hauptsatz, hat Romanzen-Charakter und das Thema ist recht hübsch esfunden; aber was unser Componist „daraus macht", ist doch gar zu wenig. Auch hier wird ein Mangel an contrapunktischer Fülle bemerklich, die Stimmen laufen zu gleichartig mit einander. Ein anderer Uebelstand ist hier wie fast in allen andern Sätzen dee, daß der Componist es mit den Schlüssen ganz eigen leicht nimmt. Das alte „finis coronat opus" gilt nicht allein von den Finale's irgend größerer Werke, sondern auch ganz entschieden bei jedem einzelnen Stück. Naumann's Sätze hören auf, man weiß nicht

warum, daher ohne Wirkung. Beethaven, der nun einmal in der Sonatenform unübertrefflicher Meister und Muster für alle Neueren ist, hat auch hierin gezeigt und gelehrt, wie zu verfahrea. Mit der naiven Weise die sich begnügt, einen Satz der bloßen Symmetrie wegen nach einmal hinzustellen, geht's nun eiamal nicht mehr. — Im Finale, (C-dur Presto) dessen Thema recht frisch und humoristisch anhebt, gefällt uns gleich Anfangs der Modulationszug nicht recht. Zuerst verweilt der Componist allzulang in der Haupttonart, um dann auf einmal grell auszabiegen. Wir möchten hier den Grundsatz aussprechen, daß ein auffallender tonischer Schluß, wie er z. B. hier schon im 16.— 17. Takt und später im 32. — 33. Takt wiederhalt varkammt, entweder wirklich als Zeichen gelten muß, maa sei jetzt in dieser Tonart fertig, oder daß man, wenn in der Tonart fortgesahren werden sall, eben keinen Schluß bringen darf. Hätte der Componist vom 10. Takt an frisch zur Dominante aber Obermediante gelenkt und wäre darin gedlieben, dann konate er mit weit besserer Wirkung (im 17. Takt, 2. Hälfte) die Wiederholung des Themas bringen, durfte aber beileibe nicht abermals bis zum 33. Takt in C bleiben, sondern mußte gleich wieder in neue, natürlich verwandte Tonarten lenken. Dergleichen Dinge sind voa eatscheidendster Wichtigkeit; der kunstvallste Satz, der gelungenste thematische Wurf wird abgeschwächt, wenn sich madulatarische Unfreiheit aber Manotonie bemerklich macht. -- Der Seitensatz in Es ist recht artig, scheint uns aber dach nicht bedeutend genug für diese Stelle. Bei Liedsätzen müssen, wenn sie nicht als schnell vorübergehende Episaden benützt werden, Cantrapunkt und Modalation zur Erhöhung der Wirkung eintretea. Daß sich hier 48 Takte ahne alle Gegenstiamigkeit (eine kleine Imitation abgerechnet) fortziehen, ist der Gattung entgegen, die durchaus Beweglichkeit, Eigenleben der einzelnen Stimmen fardert. Abermals müssen wir auf Beethoven verweisen, und auf — Naumanns ersten Satz, der wirklich in dieser Hinsicht wie von einer andren Hand geschrieben sich ausnimmt.

Im Ganzen des Quintetts vermissen wir einen deutlich ausgesprachenen Stimmungsverlauf, es bleibt Alles in einem gewissen mittleren Ton: weder entschiedene Lastigkeit noch Trauer, noch Leidenschaft, noch Aufschwung machen sich entschieden genug geltend. Wir sind aber der Meinung, daß ein Kammermusikwerk von geringer charakteristischer und symbolischer Bedeutsamkeit nach Beethoven keine Aussicht auf Erfalg mehr hat. Wiederum findet das eben Gesagte am wenigsten auf den ersten Satz unseres Quintetts Anwendung, in welchem wenigsteas eia unbestimmtes Drängen und Treiben herrscht, welches bewirkt, daß man sich für die Sache, interessiren kann, wenn auch in Folge des Umstandes, daß jene Eigenschaft keine prägnante und cancrete Gestalt annimmt, eine vollere Wirkung nicht wohl Platz greifen kann. In den übrigen Sätzen, namentlich dem zweiten und dritten, mangelt die innere Bewegung noch weit mehr und wir fürchten, daß diese Mängel unserem Quiatett, ungeachtet seiner mitunter recht feinen Faktur, in seinem Laufe keinen Vorschub leisten werden.

Es ist schließlich zu bemerken, daß wir das Quintett nicht gehört, sondern nar gelesen haben. Möglich, daß die lebendige Wirkung manches Bedenken minder fühlbar erscheinen lassen wird.

---

Dr. Ludw. Nohl. Die Zauberflöte. Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes. Frankfurt a. M. Sauerländer 1862. Okt. 317 Seiten.

M. Nach O. Jahn ein Buch über Mozart aber eines seiner Werke schreiben ist für den, der es unternimmt ebenso schwer, wie es schwer ist sich zu entschliessen ein solches Buch zu lesen. Das Jahn'sche Werk beleuchtet seinen Gegenstand im Ganzen und Einzelnen so gründlich und weitläufig wie möglich und sollte daher füglich den Abschluß der Mozartliteratur bilden. Die Menschheit hat noch mehr zu leisten, mehr zu begreifen als blos den einen allerdings herrlichen Meister. Neue Bücher über Bekanntes werden endlich dem traurigen Schicksal unterliegen nicht oder nur van einigen Freunden gelesea zu werden. Damit ist aber natürlich weder der Kunst nach der Welt gedient.

Das Nohl'sche Buch sucht mit einem großen Aafwaade van Warten zu beweisen, daß „die Zauberflöte unter allen Schöpfungen der dramatischen Musik die volleadetste ist“ und daher auch „van allen der beste Ausgangspunkt“ sein muß, „wenn man sich varsetzt, die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes nachzuweisen.“ (Zueignung S. VII.)

Gegen dieses Unternehmen haben wir natürlich von varnherein wenig einzuwenden. Weit entfernt mit jenen zu stimmen, die sich durch die „albernen Späße“ in der „Zauberflöte“ so sehr abschreckea lassen, daß ihaen der tiefere und höhere Gehalt dadurch verloren geht, haben auch wir allezeit die in diesem Sinne abgegebenen Meinungen und Urtheile für sehr aberflächlich gehalten, und nach wie vor sind wir jedesmal, wenn wir das Meisterwerk hörten, innerlich erquickt und erhoben aus dem Theater gegangen. Es handelt sich alsa für uns nur darum, wie Nahl es aafängt für seine Behauptung den Beweis zu liefern.

Man sollte glauben, es würde voreist genügt haben, wenn der Verfasser das Wesen uad dea letzten Zweck der dramatischen Musik möglichst scharf festgestellt, dann an diesem Ideal den Entwicklungsgang und die verschiedenen Richtuagen der var- und nach-Mozart'schen Zeit geprüft, dann, Mazart's Opern unter einaader vergleichend, den Vorzug der „Zauberflöte“ an's Licht gebracht hätte.

Statt sich hierauf zu beschränken, holt der Verfasser vam Beginn der Musik überhaupt aus, gidt einen Auszug aus der Geschichte derselben, spricht ein Langes und Breites über Kirchenmusik, über Palestrina, später auch über Händel und Bach, und geräth dadurch in die schiefe Lage mit einem Maßstabe zu messen, was mit ihm gar nicht gemessen werden kann. Es zeigt sich hier daß Nahl rein Aesthetiker aber nicht Historiker ist. Denn der letzte darf sich nie von einer Persönlichkeit so einaehmen lassen, daß alle übrigen Kunstgrößen darunter leiden müssen.

Es kann nicht fehlen, daß bei solchem Verfahren seltsame Dinge zu Tage kommen müssen.

Nahl's Deduktion zufolge wäre Palestrina's Formschönheit van Bach und Händel nicht erreicht wardea (Seite 29). Später bei Mozart's Opern anlangend sagt er vam Don Juan, es sei hier „doch wieder der italienische Geist der mehr formalen Schönheit“ (nicht der charakteristischen?), „der das Ganze bestimmt“ (S. 173) und nach später heißt es: Erst in der Zauberflöte erreicht Mazart das Reinste, Idealste, vollkammen Schöne. (S. 187.) Durch das nicht genügende Auseiaanderhalten der Kirchen-, Oratorien- und dramatischen Musik passirt es dem Verfasser, daß er Bach, Händel und Mazart nach dem Maß formaler Schönheit mißt, wobei natürlich Mazart den Preis davan trägt. Ein solch nivellirender Standpunkt ist aber van Einsichtigen längst als unhaltbar erkaant.

Die dramatische Musik hat so ganz verschiedene Zwecke und Ziele von der Kirchen- und Oratorienmusik, daß z. B. der von Nohl versuchte Nachweis, erst in Mazart und erst in der Zauberflöte sei das reine helle und ungetrübte Dur zur Geltung gekommeu, gar keinen Sinn hat. Der Oper kana es z. B. nicht einfallen jener „göttlichen Traurigkeit“ Ausdruck geben zu wollen, die in der Kirchenmusik ganz wohl am Platze ist. Zugleich aber verräth Nohl eine Unbekanntschaft mit S. Bach und Händel, wenn er meint (S. 290): „sie tupfen kaum an das reine Dur an, da lassen sie es wieder fahren und kehren bescheiden trüb in ihr Moll zurück“. Keant der Verf. nichts van der Bach'schen Instrumentalmusik, nichts von den vielen Suiten u. s. w., die im reinsten hellstea Dur gehalten sind? Und daß auch Händel „nach varwiegend in diesen dunklea Gebieten umher wühle“, dafür möchten wir den Heidelberger Herrn Privatdacenten für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst doch erst um Beweise bittea! Oder hätte Händel vielleicht seinen „Messias“ durchaus in Dur schreiben sollen? Oder „wühlt“ Händel ia seinem Halleluja etwa auch in

„dunklen Gebieten" herum? Genug! dergleichen Behauptungen schlagen sich selbst, und die Folgerungen, die auf so seichtem Grunde erbaut werden, können natürlich nicht anders sein als — baufällig.

Zum Andern ist es uns seltsam genug erschienen, wie Nohl das alte Wien und Mozart's Charakter und Gemüthszustand beschreibt, um daraus das Entstehen der Zauberflöte abzuleiten, in welcher doch der „hervorstechende Charakter" der, daß „Alles im Hinblick auf das Ewige" gedacht und erfunden ist (S. 261). Es wird nämlich das alte Wien (nebst Salzburg), und die Sinnlichkeit seiner Menschen, namentlich des weiblichen Geschlechts, gegenüber den „lächerlichen Sittenrichtern" mit reizenden Farben gemalt und ein Bild davon entworfen, welches wohl zur Erklärung vieler anderen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, aber beileibe nicht eines so „sittlich idealen" Werkes wie die Zauberflöte dienen könnte; es müßte denn gerade inmitten dieses neumodischen Heidenthums Mozart ein vollkommener Heiliger geblieben sein, was aber Nohl in Abrede stellt, denn es ist die Rede von „Stubenmädeleien", die seine Frau zu verzeihen hatte, von einem gedrückten reuigen Gemüthszustand (S. 149), von dem vergnüglichen Leben unter Schikaneder, welches Mozart gerade jetzt (während der Composition der Zauberflöte) „nicht am wenigsten genoß" (S. 206). „Seine Frau war wieder in Baden, ihre Kränklichkeit machte ihm viele schmerzliche Stunden und zehrte obendrein Alles auf, was er verdiente. Kein Wunder, wenn er jetzt, wo ihm eine fröhliche Gesellschaft die Stunden verkürzte, die eine angestrengte Arbeit übrig ließ, sich lieber dieser Heiterkeit (sic!) als den Sorgen hingab...." Nohl deutet wiederholt an, daß Mozart dem Dienste der Venus sich nicht allzu streng entzogen habe (früher empfand er aber Reue darüber!), und doch heißt es S. 221 wieder, sein Gemüth sei rein und unschuldig gewesen.

Wozu, fragen wir, wird überhaupt aller dieser alte Kohl abermals aufgewärmt? Etwa um Heribert Rau entgegen zu treten? Das halten wir für unnöthig, denn dieser schrieb einen Roman, mit dem die Kritik nichts weiter zu thun hat. Oder um Mozart mit einem Heiligenschein zu umgeben? Dann hätte gerade bewiesen werden müssen, daß Mozart inmitten aller Verführung sich ganz rein erhalten habe. Das geschieht nicht, folglich ist das Ganze überflüssig und besser wäre statt aller Beschönigung der Schleier christlicher Liebe auf den Menschen geworfen und das Kunstwerk aus dem Genie des Mannes und seinem besseren Ich erklärt worden.

Wir kommen hier auf einen Punkt zu sprechen, den Nohl bei weitem nicht genug hervorhebt. Schon bei der vergleichenden Zusammenstellung Mozart's mit Gluck wird der eigentliche Unterschied nicht ganz zutreffend aufgestellt und blos die überwiegende musikalische Schönheit der Mozart'schen Gebilde hervorgehoben, nicht aber das weit wesentlichere Faktum betont, daß Mozart's dramatische Kunst hauptsächlich auf der eminenten Fähigkeit beruht, nicht blos Situationen, sondern auch Charaktere in Musik aufzulösen, oder mit andern Worten, musikalische Formen zu erfinden, die ganz und gar auf die darzustellenden Charaktere passen. Wenn dieses nicht als Hauptsache aufgestellt wird, dann läuft man eben Gefahr (der auch Nohl unterliegt), Gluck als musikalisch unbedeutend hinzustellen, und sich ewig zwischen den gegenüberstehenden Forderungen: dramatische Musik, und schöne Musik, im Kreise zu drehen, ohne festen Anhalt zu gewinnen, deßhalb aber auch die Weiterentwicklung der Oper falsch zu beurtheilen.

Wäre Nohl sich dieser speziellen genialen Begabung Mozart's fester bewußt gewesen, so hätte er die Figuren: Papageno und Papagena, Tamino und Pamina, Sarastro u. s. w. sich erklären können, ohne erst bedenkliche Untersuchungen über Mozart's Sittenreinheit anzustellen, oder gar den allgemeinen Sittenzustand einer Zeit auszumalen, die, wie der Verf. (S. 219) meint, „die ethische Liebe einer Leonore nicht kannte" (?), obgleich er an einer andern Stelle zugibt, daß in Wien denn doch auch bessere Elemente vertreten waren, die allenfalls selbst für die Größe eines Sarastro und für die reine Liebe eines Tamino zum Modell dienen konnten.

Nach diesen Richtungen hin halten wir Nohl's Werk für verfehlt; andererseits wollen wir nicht in Abrede stellen, daß einzelne Partien desselben recht anziehend geschrieben, ja viele treffende Wahrheiten darin enthalten sind. Ist doch der Muth gerade für die „Zauberflöte" zu plaidiren, an sich schon in unserer Zeit anerkennenswerth genug, — in unserer Zeit, der mit der Schikaneder'schen „Albernheit" auch die Naivetät so gründlich verloren gegangen ist, und die sich nach der Epoche eines immerhin berechtigten Sensualismus einerseits in Materialismus, anderseits in trockensten und abstraktesten Doktrinarismus verirrt hat. Das Nohl'sche Buch hat uns, von den Fehlern der Beweisführung abgesehen, gezeigt, daß es denn doch noch auch in der „gebildeten Welt" Leute gibt, die nicht „in die Fraisen fallen" wenn sie an Papageno denken.

Was schließlich die „Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes" betrifft, deren Betrachtung nebst der „Zauberflöte" den Inhalt des Buches ausmachen soll, so ist uns nicht recht klar geworden, was Nohl damit meint. Wollte er der dramatischen Musik und der Zauberflöte den höchsten Rang in der Tonkunst überhaupt anweisen? Sein Gang von der Kirchenmusik aus scheint dies anzudeuten. Doch fehlt eine darauf bezügliche Schlußbetrachtung; das Buch endigt mit einer Apotheose Mozart's. Bewiesen finden wir den Satz nicht, es müßte denn in dem oben angeführten angeblichen Sieg des Dur ein Beweis liegen sollen. Wie es damit steht, können wir dem Leser zu beurtheilen überlassen. Was uns betrifft, so glauben wir wohl an Spitzen in der Kunst, aber nicht an eine einzige Spitze. Das Nohl'sche Buch hat uns in unserem Glaubensbekenntniß nicht wankend zu machen vermocht.

## Locales.

(Erstes philharmonisches Concert. — Marschner's „Templer und Jüdin".)

S. B. Die Beliebtheit unserer philharmonischen Concerte steigert sich mit jedem Jahre und auch insofern mit Recht, als die Aufführungen durchweg sehr fleißig vorbereitet, präcis, schwungvoll und lebendig sind. Der Dirigent, Herr Dessoff, dem hierin natürlich das meiste Verdienst zukommt, obwohl auch jedes Orchestermitglied vollkommen seinen Mann stellt, hat den Vorzug, daß seine Hauptthätigkeit in die Proben fällt und er sich bei der Aufführung nicht mehr bemerklich macht, als zur Erhaltung eines präcisen Ensemble nöthig ist. Alle diese Umstände vereinigen sich um die dauerhafte Beliebtheit herbeizuführen, die sich auch diesmal durch ein ausverkauftes Haus bewährte.

Zuerst ertönte Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis*). Statt dieser sehr bekannten, wohl höchst werthvollen und immer gerne gehörten Ouvertüre hätte man wohl einmal eine andere desselben Meisters spielen können. Es wird ja nicht gerade eines Rich. Wagner bedürfen um auch die andern mit einem schönen aber hoffentlich nicht zu sehr in die Länge gezogenen Schluß zu versehen. Beiläufig können wir das allzu breite Andante am Anfang des Hauptsatzes ebensowenig billigen wie die vielen Drucker in dem Motiv der Einleitung. — Händels Concert in B-dur (mit obligaten 2 Violinen und 2 Violoncellen, dann verschiedenen Blas- namentlich Oboe-Solo's) interessirt und frappirt durch eigenthümlich schöne polyphone Führung der Soloinstrumente und

*) Gluck's Ouvertüren im Hofoperntheater! Das heißt ungefähr so viel als einen Fremden nur bis in's Vorzimmer herein lassen und dann eilig wieder hinaus complimentiren. In diesen unsern heiligen Opernhallen sind die Capellmeister dazu verdammt, von einem der größten Opern-Meister die Ouvertüren zu dirigiren; die Opern selbst sind ausgeschlossen! Diese Thatsache und die Aufführbarkeit der Gluck'schen Opern (Orpheus, Alceste, Armide) verdienen einmal gründlich in d. Bl. vorgenommen zu werden.

ungewöhnlich knappe Form. Es besteht aus einem Allegro, einem Adagio, Fugato, Menuett und Variationen. Am meisten schlugen bei dieser ersten Vorführung Nr. 1, 2 und 5 ein. Das Fugato erschien für den anfänglich hingestellten thematischen Gehalt (Doppelfuge) zu kurz; im Menuett liegen wohl einige sehr interessante Züge, doch das Ganze desselben ließ keinen rechten Eindruck aufkommen. Der werthvollste Satz schien uns der letzte zu sein. Jedenfalls muß Händel's Instrumentalmusik und so auch dieses Concert mit dem Maßstabe seiner Zeit gemessen werden. — Hierauf sang Herr Walter die bekannte Tenorarie aus der im Hofoperntheater seltsamer Weise ebenfalls unbekannt gewordenen „Entführung", und überraschte durch eben so einfachen als warm empfundenen und feinen Vortrag. Schade daß diesem Sänger noch einige falsche Gewohnheiten im Tonansatz ankleben. — Schumann's Ouverture zu Genofeva gefiel diesmal mehr als bei ihrer ersten Aufführung an derselben Stelle, ohne jedoch gerade zündend zu wirken. — Zum Schluß wurde Mendelssohn's feinsinnige, erfindungs- und gemüthreiche, trefflich instrumentirte, aber in ihrem ersten Satz doch gar zu subjektiv und trüb gefärbte A-moll-Symphonie in meisterlicher Weise und unter lebhaftem Beifall gespielt. Das Scherzo wurde wiederholt.

Ebenfalls im Hofoperntheater wurde am 4. Nov. Marschner's „Templer und Jüdin", neu in die Scene gesetzt, seit etwa 14 Jahren zum ersten Mal wieder gegeben. Die große Anziehungskraft, die dieses Werk damals auf besonders leidenschaftliche Opernfreunde äußerte, scheint ihm jedoch jetzt nicht mehr eigen. Aus der Vogelperspektive betrachtet ergibt es sich nun als das minder geniale Produkt eines Weber-Epigonen, der wohl einige hübsche Musikstücke und einige dramatisch wirksame Scenen schreiben konnte, dem es aber an innerem geistigen Fonds und wirklich dramatischer Kraft gebrach. Sein Talent läßt ihn sitzen, meistens wenn es sich darum handelt es zu zeigen, namentlich in den tieferen Stellen des Buches, wo der innere Mensch zum Vorschein kommen muß, wie z. B. in den beiden Preghieren der Rebekka, die musikalisch ganz leer und schaal sind. Fast überall wo wir den Ausdruck wirklicher Empfindung erwarten, tritt uns die schale Opernphrase entgegen, und das Werk steht deshalb nicht viel höher als so manches italienische Produkt. Ausnahmen sind allerdings vorhanden, so z. B. die Scenen im 3. Akt vor dem Zweikampf; hier erhebt sich Marschner zu einfachem aber wirklich dramatischem Ausdruck. Als hübsch erfunden könnte man u. A. ferner die Gesänge des Einsiedler und den Chor der Sachsen bezeichnen; allein als Ganzes betrachtet ist die Oper doch an wahrhaft charakteristischen und idealen Gebilden recht arm, ärmer vielleicht sogar als die Opern Wagner's. So z. B. sind die Figuren einer Elsa oder Elisabeth wahrhaft ideale Gestalten gegenüber einer Rebekka. Noch weit schwächer als diese ist Richard Löwenherz und der Comthur gezeichnet. Marschner gehört eben schon der Zeit an, wo man allen Werth auf die Situation und ihre äußerlich effektvolle Ausstattung legte, nicht aber auf charakteristische Haltung der Personen. Hierin wird fast vollständig tabula rasa gemacht, oder mit andern Worten: das Talent dafür blieb aus. — Das Textbuch des „Templer und Jüdin", obwohl einem schönen und an ergreifenden Momenten vollen Romane nachgebildet, ist ziemlich ungeschickt angelegt. Wer den Roman nicht kennt oder sich desselben nicht mehr genau erinnert, wird schwerlich klug aus der Sache. Es hätte Alles mehr zusammengezogen und in schärferen Contouren hingestellt werden müssen — Von den Darstellern kann man Frau Dustmann (Rebekka) Herrn Beck (Guilbert), Herrn Ander (Ivanhoe) dann etwa noch Frl. Lichtmay (Rovena) und Herrn Hötzel (Tuck) Beifall zollen. Herr Esser dirigirte und hielt das Ganze fest zusammen. — Die Oper wurde in der neuen „Pariser Stimmung" gegeben, und hiermit dieselbe definitiv eingeführt. Wir bekennen, keinen merklichen Unterschied wahrgenommen zu haben; derselbe muß sehr gering sein; denn D-dur, A-dur klang uns eben wie D-dur und A-dur und wir würden kaum etwas von der Veränderung bemerkt haben, wenn nicht manchmal eine Unsicherheit der Intonation seitens einiger Sänger gezeigt hätte, daß etwas Besonderes einwirken müsse.
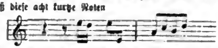
## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Daß J. S. Bach bei seinen 4stimmig gesetzten Choralgesängen, abgesehen von den übrigen begleitenden Instrumentalstimmen auf die Begleitung eines sechzehnfüßigen Baßinstrumentes gerechnet hat, geht aus einer Stelle in Ph. E. Bach's Vorrede zu den 1765 erschienenen Choralgesängen seines Vaters hervor, wo es u. a. heißt: „Bei den Stellen, wo der Baß so tief gegen die übrigen Stimmen einhergehet, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Oktav, und dieses tiefere Intervall (nämlich die tiefere Octav) nimmt man alsdann, wenn der Baß den Tenor überschreitet. Der selige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges bassirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen."

J. S. Bach's „dritter Theil der Clavierübung, bestehend in verschiedenen Vorspielen u. s. w." wurde nach seinem Erscheinen in Mizler's musikalischer Bibliothek (2. Band, 1. Theil, Leipzig 1740) mit folgenden Worten angezeigt: „Das Werk besteht aus 77 Kupfertafeln in Folio, die sehr sauber gestochen und reinlich auf gutes starkes Papier abgedruckt sind. Der Preis ist 3 Reichsthaler. Der Herr Verfasser hat hier ein neues Beispiel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich geübet und glücklich sei. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Hr. Hof-Compositeurs Composition zu critisiren."

In Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft" (Hamburg, 1737) und zwar in dem Kapitel über die Fuge, kommt folgende, auf J. S. Bach sich beziehende Stelle vor: „Wie lang etwa der Führer bei einer Fuge an Takten sein möge, ist einigermaßen willkührlich; doch hält man insgemein dafür, daß, je ehender und geschwinder der Gefährte seinem Anführer folge, je besser die Fuge sich hören lasse. Man findet oft die vortrefflichsten Ausarbeitungen über die wenigsten Noten. Wer sollte wohl denken, daß diese acht kurtze Noten



so fruchtbar wären, einen Contrapunkt von mehr als einem gantzen Bogen, ohne sonderbare Ausdehnung gantz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach in Leipzig Jedermann vor Augen gelegt, ja noch dazu den Satz hin und wieder rückling geführet."

Der „musikalische Trichter", eine von M. Fuhrmann in Berlin verfaßte Schrift musikalischen Inhalts (gedr. 1706), handelt größtentheils über Gesang und zählt u. a. die Fehler, welche ein Sänger meiden müsse, mit Namen auf. Als Beispiele des Styls, in welchem der Trichter geschrieben ist, mögen einige Stellen folgen. „Vitium permutationis ist, wenn ein Sänger eine Note nicht so stark als die andere singt, sondern in der Höhe stark schreiet wie ein Stentor und Zahnbrecher, der sein Scorpion-Oel und Murmelthier-Schmalz vom Theatro den Leuten anpreiset, und in der Tiefe leise fistuliret als ein alt Mütterchen, der die Zähne ausgefallen: welches gemeiniglich die jungen Bassisten thun, die schreien oft mit aller Kraft das eingestrichene c, als einer, der an der Folter hängt; wenn sie aber das F singen sollen, so tönet es vielmal so stark, daß wol schwerlich ein schlafender Hase davon erwachen würde. — Vitium moderaminis ist, wenn der Sänger die Stimme nicht mäßiget, z. E. wenn der Discantist mit vollem Halse wie ein Ferken am Spieß schreiet, der Altist wie ein entwöhnt Kalb blöcket, der Tenorist wie ein rauchstimmiger Distelfresser gigabet, und der Bassist wie ein indianischer Löw brüllet. — Vitium mensurae ist, wenn der Sänger wider den Tact singet. — — denn wenn die Musicanten den Tact verrücken, so wird in der Music eine Anarmonia, auf deutsch, ein Ferkel; und wo sie nicht bald zusammen wieder in den Tact hineinkommen, so wird aus dem Ferkel eine S—". — —

## Nachrichten.

R. Wagner wird in einem Concerte Wendelin Weißheimer's im Gewandhaussaale zu Leipzig die Ouvertüre zu seiner neuen komischen Oper: „Die Meistersinger von Nürnberg" aufführen und selbst dirigiren.

Der Lehrer des Violoncell am Prager Conservatorium, Heinrich Schmit, ist gestorben. Ebenso der Cellist Kelz in Berlin.

Die Militärmusik in Preußen lastet dem Staate jährlich gegen 400,000 Thaler!

Joachim soll beabsichtigen den Engländern die letzten Quartette von Beethoven begreiflich zu machen. Dürfte etwas schwierig sein!

In Hannover veranstaltet ein Herr Hermann Beyer geistliche Concerte in der Kirche.

Fast alle Musikzeitungen drucken einen langen und überschwänglichen Bericht über die Gebrüder Müller ab, der im Leipziger „Adler" stand. Auch uns ist ein solcher „Adler" zugeschickt worden. Bevor wir ebenfalls abdrucken, möchten wir gerne wissen, wer sich denn eigentlich so sehr für diesen Artikel bemüht. (D. Rd.)

Karl Klingemann, der Dichter so vieler schönen besonders durch Mendelssohn berühmt gewordenen Lieder, ist in London gestorben. Ferd. Hiller widmete ihm in der Cölner Ztg. einen Nachruf.

Händel's Oratorium „Herkules" kam am 3. Nov. durch die Breslauer Singakademie zur Aufführung.

A. Rubinstein's Concertouvertüre ist im 3. Leipziger Gewandhausconcert spurlos vorüber gegangen. N. Z. f. M. und Signale finden dieses Schicksal unverdient. Wir wundern uns weniger.

Stockhausen sang in einem Populär-Concert (zu billigen Preisen) in Cöln den Schubert'schen Liedercyklus „die schöne Müllerin".

Der Musikverein in Znaim (Mähren) unter der artistischen Leitung des Herrn Heinrich Fiby hat am 26. Juli sein 3. und am 24. Oktober sein 4. diesjähriges Concert gegeben. In jenem wurde u. A. Mozart's C- und in diesem Beethoven's 1. Symphonie gegeben.

Am 23. October eröffnete der Dresdner „Tonkünstlerverein" seine Productionsabende vor einem zahlreich versammelten Publikum; zur Aufführung gelangte außer einem Haydn'schen Quartette und einem Trio von Schumann ein in der Weise der Mozart'schen Serenaden gehaltenes Divertissement für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner 2 Fagotten, 4 Waldhörner, Violoncell und Contrabaß von A. Reichel.

### Wien.

Die Witwe Marschner's geb. Janda befindet sich hier und soll beabsichtigen, sich als Gesanglehrerin hier niederzulassen.

Der bekannte Vulkan unter den Tuchlauben hat wieder einmal gespuckt, und — zwar nicht glühende Steine und Asche, aber — die Gesanglehrerin Frau Andriessen ausgeworfen. Vor wenig Monaten noch herrschte in den betreffenden Kreisen ganz erstaunlicher Enthusiasmus. Jetzt, angeblich wegen eines Briefes an die Direktion, hat man ihr mitten im Curs gekündigt. — Als ihre Nachfolgerin wird Frau Passy-Cornet genannt.

Herr Professor Grädener wird am 20. Nov. im Saale des Herrn Bösendorfer eine musikalische Soirée geben, und darin verschiedene Kammermusikstücke seiner Composition vorführen.

Von der Direction der Hofopernschule in Wien ist folgende Bekanntmachung erschienen: „Die Direction gibt bekannt, daß der erste Jahreskurs der neu gegründeten k. k. Hofopernschule mit Jänner 1863 eröffnet wird. Der Unterricht ist in allen zur vollendeten Ausbildung des Operngesangs gehörenden Lehrfächern unentgeltlich. Als Aufnahmebedingung ist für Mädchen ein Alter von 15 bis 18 Jahren bestimmt, Männer aber sind nach vollendeter Mutirung bis zu einem Alter von 22 und bei besonderer Befähigung bis 25 Jahren zur Aufnahme geeignet. Im Allgemeinen wird von den Schülern die nöthige Vorbildung in den Elementen des Gesanges, sowie eine gewisse Sicherheit im Notenlesen und reine Intonation gefordert. Die angemeldeten Kompetenten haben sich an später bekannt zu gebenden Tagen in Gegenwart einer von dem k. k. Oberstkämmereramte berufenen Commission einer Prüfung zu unterziehen, nach deren Resultaten die Aufnahme der bestimmten Anzahl der Schüler erfolgt. Die betreffenden Gesuche sind vom heutigen Tage bis spätestens 15. December d. J. in der Kanzlei der Direction (Augustiner-Bastei Nr. 1159, ersten Stock) ungestempelt zu überreichen, woselbst auch nähere Auskunft eingeholt werden kann".

(Eingef.) Die Wiener Singakademie bringt in ihrem 1. Concerte am 15. Nov. Abends im Redoutensaal den „Belsazer" v. Händel zur Aufführung. Dirigiren wird Franz Krenn. Die Soli sind in den Händen der Damen: Frl. Helene Nicolai, des Frl. Bertha Ehnn (früher Schülerin des Herrn Prof. Groebener), der Herrn Olschbauer und Förchtgott. Die Akademie besteht jetzt fast zur Hälfte aus neuen Mitgliedern, und es ist zu hoffen, daß dieses Unternehmen, so oft bekämpft und in sich entzweit, endlich sich von der Macht seines Zweckes, und nicht von Persönlichkeiten beherrschen läßt.

In Angelegenheit der Beethoven-Instrumente erhalten wir von dem Verfasser der „Bitte um Aufklärung" in Nr. 41 folgendes Schreiben zur Veröffentlichung:

Geehrter Herr!

Jetzt bitten Sie mich um Aufklärung! Gerne und ohne Weiteres soll sie gegeben werden.

Im April und Mai 1860 stand ich in Correspondenz mit einem Herrn in London, der die betreffende Violine zu kaufen wünschte, vorausgesetzt, daß sie besonders vorzüglich sei. Da ich von Instrumenten nicht genug verstehe, so wurde die Violine auf meine Bitte von einigen hiesigen Kennern untersucht. Keiner dieser Herren sprach bezüglich der Echtheit einen Zweifel aus, ebenso wenig aber auch eine sehr günstige Meinung über die Qualität derselben. Nicht lange vorher hatte sie überdies Herr Vieuxtemps probirt und nach einer Mittheilung eines Schülers desselben hätte er sie als „ein recht gutes Instrument, aber nicht von erstem Rang" geschätzt. Ich theilte dies dem Londoner Herrn mit, der darauf vom Ankaufe abstand. Aus diesem Grund hatte ich auch keine Veranlassung weiter, Beweise für die Echtheit eines früher Beethoven gehörenden Instruments zu begehren, sondern gab mich, wie die andern Herren, zufrieden bei dem vollen Glauben und der Ueberzeugung, welche Witwe und Sohn des letzten Besitzers in die Sache darlegten; außerdem sprach dafür das große B und was ich für Spuren eines ehemaligen Siegels gehalten hatte.

Als nun vor einigen Monaten die erste Notiz über die Schenkung der vier Instrumente Beethoven's an die Berliner Hofbibliothek erschien, war ich einer von Denen, die Frau H. zum Verkauf der Violine gratulirten, erstaunte aber nicht wenig als ich hörte, daß das nicht der Fall sei. Bei der kürzlich wiederholten Meldung dieser Thatsache in Ihrem Blatte glaubte ich es sowohl Frau H., wie auch der Berliner Hofbibliothek, dem Publikum und mir selbst schuldig zu sein, zur Aufklärung dieses Räthsels einen Versuch zu machen.

Es ist recht fatal, daß bei der Verdeutschung meiner Bitte (da ich der deutschen Sprache nicht ganz mächtig bin) in dem letzten Satz („diese erste Violine" u. s. w.) nicht ein Wort wie „angeblich" oder dgl. gebraucht wurde, denn nun scheint es, als hätte ich die Echtheit des hiesigen Instruments bestätigen wollen, was von einem Ausländer lächerlich erscheinen müßte. Doch das ist eine rein persönliche Angelegenheit von wenig Bedeutung. Aber die Wahrheit ist an's Licht gekommen, denn die Documente, die Sie mir neulich vorlegten, scheinen zu beweisen, daß die Beethoven gehörige Violine von ihrem Eigenthümer im Jahre 1852 verkauft wurde, und daß die hiesige eine Nachahmung derselben ist.

Ihr ergebener

A. W. T.

## Concertankündigungen.

Sonntag den 9. Mittags im Redoutensaal: 1. Gesellschaftsconcert. „Messias" von Händel.

## Briefkasten der Redaktion.

R. in B. Die Zeitung ist regelmäßig wie immer an Sie abgegangen. Es muß durchaus zwischen Wien und B. ein Kallab existiren. — M. in N. Fürchten Sie doch nicht, daß wir auf einmal ganz umsatteln werden. Das ist ja ganz unmöglich und wenn sich alle B. gegen uns verschwören würden! Dank für das Uebrige.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 4 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 18 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.




## Offenes Sendschreiben an den Redakteur der deutschen Musikzeitung *).

Sie haben, verehrter Herr Redakteur, in Nr. 42 und 43 Ihrer Zeitschrift einen Aufsatz des Herrn Professor Gervinus abgedruckt, welchen wir schon in der Kölnischen Zeitung vom 3. und 4. Juni d. J. gelesen hatten, und welcher im Anschlusse an eine Ankündigung der neuesten Händel-Lieferung verschiedene Bemerkungen über Tonmalerei bei Händel, über Vokal- und Instrumentalmusik und über Beruf zur Beurtheilung musikalischer Kunstwerke enthielt. Sie sagen selbst, der Abdruck habe den Zweck eine an diesen Aufsatz sich mögliche Weise anschließende Polemik den Lesern verständlicher zu machen. Freilich würden gewiß in Ihrer Zeitschrift, die bisher immer mit Erfolg bestrebt gewesen ist die Erkenntniß des Wahren und Schönen in unserer musikalischen Kunst zu fördern und zu verbreiten, nimmermehr Worte um ihrer selbst willen eine Stelle gefunden haben, in welchen der Stab gebrochen wird über ganze Zweige unserer Kunst, die den größten Meistern die liebevollste Pflege verdanken, und in welchen noch dazu den Kunstgenossen das Recht abgesprochen wird, sich dem Einbruch in ihr Gebiet nach Kräften zu widersetzen. Diese Zeilen beabsichtigen nicht die Polemik zu eröffnen; gewiß wird es berufeneren und in Händel mehr bewanderten gelingen, manches durch Schein bestechende, den Kunstgesetzen aber widerstreitende in Gervinus' Bemerkungen zurückzuweisen. Eine Stelle aber in denselben, welche nicht speziell Händel betrifft, sondern allgemeinen Inhalts ist, schien uns nicht früh genug eine Würdigung und wo möglich Abweisung vom musikalischen Standpunkte aus finden zu können; wir meinen die absprechenden Worte, die wir in Nr. 43 von der Instrumentalmusik lasen. Herr Professor Gervinus beklagt hier das heutige Vorherrschen der Instrumentalmusik, deren Erzeugnisse vom Concertpublikum gedankenlos hingenommen würden; und zwar sollen die Ungebildeten sich dabei nur in behaglichem Nervenreize gefallen, die Kenner und Künstler aber diese Gedankenlosigkeit sogar durch Theorien begünstigen, welche von Philosophen alter und neuer Zeit abgeleitet würden, und nach welchen Instrumentalmusik die wahre Musik sei, Vokalmusik nur ihr Client. Im Gegensatz dazu hätten Rousseau, Göthe, ja schon die mittelalterlichen Dichter in der Vokalmusik die echte, wahre Musik gesehen: „Der Instrumentalcomponist", schließt Gervinus, „dessen ganze Kunst lediglich aus der platten Nachahmung der gesungenen Musik entstanden ist, vermag ja auch nicht, ihr in der Abtrennung von diesem Grundstock ein wahrhaft geistiges Leben zu verleihen, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt; wenn er sich noch so streng in einer bestimmten realen Gefühlsstimmung erhalten will, ist er immer versucht, seinen Tönen wie im öden Raume einen wilden Lauf zu lassen; leer vielleicht an aller Absicht kann er sich, gänzlich uncontrolirbar außer in technischer Hinsicht, hinter lauter verborgene Absichten verstecken, während der bloße Text des Vokalcomponisten eine geistige Aufgabe in sich bedingt und ein stetes geistiges Kriterium seiner Leistung in sich schließt".

Nach dieser dem Musiker überraschend neuen musikalischen Aesthetik hätten wir also in Mozart, Beethoven, Schumann (um viele andere zu übergehen) die Hauptbeförderer dieser Geist- und Gedankenlosigkeit zu betrachten, wobei nur der seltsame Dualismus unbegreiflich bleibt, worein jene Meister verfallen, da sie doch auch die Vokalmusik nicht ohne Erfolg gepflegt haben. Dieselben Künstler, welche in einem Theile ihrer Werke das höchste geistige Bedürfniß befriedigen, sollen in dem anderen, mit bewußter Verläugnung ihres Vermögens, unter das Niveau des künstlerisch Berechtigten hinabsinken; im besten Falle dürfen vielleicht Beethovens Symphonien als technische Vorstudien zu seiner großen Messe betrachtet werden, wenn anders Herr Professor Gervinus diesen einen künstlerischen Werth zugesteht.

Doch lassen Sie mich Gervinus' Worte von Anfang betrachten. Er behauptet zuvörderst, die Instrumentalmusik sei heutzutage vorherrschend und das begünstige die gedankenlose Hinnahme der Musik. Damit kann er unsere gewöhnlichen städtischen Concerte sowenig wie die periodischen Musikfeste meinen; in ihnen pflegt die Vorführung großer Gesangwerke den symphonischen und virtuosen Leistungen an Zahl gleichzustehen, wenn nicht sogar zu überwiegen. Auch wenn wir auf die in allen Städten zahlreichen Musikvereine blicken, so erscheint die Zahl der Instrumentalvereine weit geringer als die solcher, welche den Gesang pflegen. Spricht also die Betrachtung der Unternehmungen, die eigentlich künstlerische Zwecke verfolgen, gegen die Richtung obiger Behauptung, so bleibt nur das immer weiter verbreitete Musiciren der Dilettantenkreise übrig, welches Gervinus gemeint haben kann; wir wollen demselben gewiß nicht das Wort reden, schlagen aber seine Bedeutung gering an, wenn von eigentlicher Pflege der Kunst die Rede ist, und müssen aus unserer Erfahrung hinzufügen, daß nachgerade auch in Dilettantenkreisen nicht viel weniger gesungen wie gespielt wird; woraus sich ja einzig auch das unendliche Anwachsen der oberflächlich-faden Gesanglitteratur unserer Tage erklärt. Hat nun schon diese erste, die faktischen Zustände betreffende Bemerkung eine so allgemeine Richtigkeit nicht, so kann noch weniger zugegeben werden, was Gervinus daraus folgern zu können glaubt, daß dadurch ein gedankenloses Hinnehmen der Musik begünstigt würde. In allen Künsten gibt es eine Art des Genusses, die mehr den Sinn wie den Verstand beschäftigt; mancher verfolgt mit Spannung die bewegte Handlung eines guten Schauspiels, ohne daß er sich zum Nachdenken über die künstlerische Form oder den Gedankeninhalt auf-

*) Den Schluß des Artikels „Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene" bringen wir in der folgenden Nummer. D. Red.

gefordert fühlt; in der Malerei ist diese doppelte Art des Genusses noch bestimmter nachzuweisen, und wenn Hunderte die Sinfonia eroica nur mit dem sinnlichen Gefallen am Klange hören, so hat man noch nicht das Recht zu folgern, daß dieselbe nichts zu denken gebe. Und gerade hier widerspricht sogar dem Worte Gervinus': dem „in Theorie und Praxis nicht Gebildeten" trete dabei nur der behagliche Nervenreiz entgegen, eine uns wenigstens sehr bekannte Erfahrung; der in solcher Weise nicht Gebildete empfindet bei klassischer Instrumentalmusik gar keinen Reiz, sondern langweilt sich. Allerdings kennen wir auch eine Gattung Musik, die auch dem Ungebildeten die Nerven reizt, während sie den Gebildeten abstößt; dieselbe steht uns zu tief, um sie zur Betrachtung neben wirklichen Kunstwerken zuzulassen. — Weiter sagt Gervinus, und bricht damit den Stab über einen großen Theil des vermeintlich ehrlichen und wahren Strebens unserer Künstler: die Kenner und Künstler, gestützt auf alte und neue Autoritäten, sollen dies gedankenlose Hinnehmen der Musik unterstützen. Höret denn nun endlich auf, all ihr producirenden und ausübenden Künstler Deutschlands, das leicht bewegliche Volk mit eurem nichtigen Treiben zu berücken und „die Apotheose der Gedankenlosigkeit" zu begünstigen! Vernehmet das mahnende Wort des berühmten Professors, laßt eure Geigen, eure Notenschreibereien bei Seite, laßt ab Schüler und Publikum zu verderben; wandert zu den Füßen des neuen Musikpropheten, und laßt euch von ihm oder wenigstens unter seinen Auspicien Händelsche Chöre einstudiren, damit ihr wenigstens eine Ahnung von dem, was in der Musik allein Werth hat, bekommet, eine Ahnung — ein Urtheil freilich kann euch, bei eurer rein technischen Bildung, nie beschieden sein! — Doch im Ernste, was für Kenner und Künstler meint wohl Heer Professor Gervinus, die nöthig haben sich auf Pythagoras und Leibnitz zu stützen, um Beethoven's künstlerische Berechtigung behaupten zu dürfen? der mit rechtem Gefühle und sicherem Ohre begabte formell gehörig vorgebildete Musiker braucht solche Stützen nicht, um zu wissen, daß ein musikalisches Kunstwerk sich zunächst an Gefühl und Schönheitssinn, erst in zweiter Linie auch an's Denkvermögen wendet, daß es aber unter allen Umständen eingehendes Studium und liebevolle Hingabe verlangt, wenn der Bau desselben in seinen einzelnen Gliedern und der den Organismus belebende seelische Gehalt richtig gefühlt und verstanden werden soll. Die Kenntniß der Formen und des Inhalts der Musik in dieser Intention zu erweitern haben viele Fachmusiker, aber neben ihnen auch gelehrte Männer der Wissenschaft versucht, welche mit ihrem ausgebreiteteren Blicke und sicherer Methode gründliche technische Bildung verbanden; und wenn wir Namen wie Hauptmann, Jahn, Schumann in seiner ersten kritischen Thätigkeit nennen, denen doch wohl Gervinus die Urtheilsfähigkeit nicht absprechen wird, so möchten wir doch wissen, welcher älteren Autoritäten dieselben bedurft hätten, um zu beweisen, daß auch in der Musik die Erkenntniß von Form und Inhalt keine leichte Sache sei, aber zu einer Reinheit und Höhe des Genusses führe, die von bloßem Nervenreize sehr verschieden ist. — Diese räthselhaften Kenner und Künstler sollen nun sogar eine Theorie gebildet haben, nach welcher die Musik, im Unterschied von den übrigen Künsten, kein Object der Nachahmung in der Natur habe. Sollten sich jene Kenner und Künstler am Ende gar auf den einen Herrn Eduard Hanslick reduciren? Dieser führt bekanntlich in seinem Büchlein „Vom Musikalisch-Schönen" den Satz aus, daß die Musik, außer den schönen Tonformen keinen weiteren Inhalt habe. Ich habe hier nicht zu untersuchen, inwieweit diese Meinung logisch und ästhetisch gerechtfertigt werden könne, glaube aber behaupten zu dürfen, daß sie in musikalischen Kreisen wenig Eingang gefunden hat. Nun ist es gerade Hanslick, der unter andern auch Pythagoras, Leibnitz und Hegel citirt. Seine Abhandlung also hat Gervinus gelesen und er muß ihm die musikalischen Kenner und Künstler vertreten. Nur aus einer so trostlosen Theorie wie die Hanslickʼsche ist konnte auch die Vorstellung eines solchen Gegensatzes hervorgehen, den auch Gervinus zwischen Vokal- und Instrumentalmusik annimmt. Wir leugnen die Richtigkeit eines solchen Gegensatzes durchaus und haben den Unterschied zwischen diesen beiden Musikgattungen weder im Stoffe (dem Kunstmittel) noch in einer Verschiedenheit dessen was sie ausdrücken oder wenn man will nachahmen, jemals finden können, sondern lediglich in dem Mittel, durch welches der Klang hervorgebracht wird. Wir können Vokalmusik nur die Gattung der Musik nennen, deren Instrument die menschliche Stimme ist; das Hinzukommen des Wortes kann keinen wesentlichen Unterschied abgeben, da dasselbe nicht seinem Gedankeninhalt nach gilt, so paradox dies auf den ersten Blick manchem klingen mag. Sehen wir von gewissen Mittelgattungen zwischen Musik und Poesie, dem recitativischen Gesang u. s. w. ab, betrachten wir Schöpfungen in denen die Musik selbständig in ihren eigenen Formen auftritt, so werden wir zugeben müssen, daß das einzelne Wort für die Musik nie bedeutsam ist, sondern nur der Gesammtinhalt der Worte dem Gemüthe des Künstlers eine Richtung gibt, die ihm dann der Impuls zu seiner freien Schöpfung wird; innerhalb dieser kann er dann wieder der guten Declamation sein Augenmerk zuwenden; doch dies ist seine zweite Thätigkeit und ist von den ersten Meistern als untergeordnet behandelt worden. Wesentlich ist, daß das Wort den Gedanken, der Ton das Gemüth beschäftigt und daher nie sich beide völlig harmonisch decken können; diese Ueberzeugung muß aller gesunden Betrachtung der Vokalmusik zu Grunde liegen. Beherzigenswerth sind hier die Bemerkungen Jahns (Mozart II S. 226), wo er den Irrthum Gluck's und anderer bespricht, als sei es höchste Aufgabe der gesungenen Musik, sich dem einzelnen Worte charakteristisch anzuschließen. Dies zugegeben, ist nun die Art des Schaffens beim Instrumentalcomponisten eine wesentlich andere? Ist es ein wesentlicher Unterschied, ob er ihm vorliegende Worte selbst mittheilt oder sie sich als Impuls zum freien Schaffen wortloser Motive dienen läßt; ob schließlich es gar nicht Worte, sondern Handlungen oder irgend welche Eindrücke sind, die sein Gemüth in die Bewegung versetzten, die er nun künstlerisch wiedergibt? Wird das dargestellte dadurch zu einem andern? Daß die Musik nicht Worte ausdrücken, nicht Gedanken darstellen könne, haben die Componisten von der Zeit, wo wir Musik in unserem Sinne kennen (das Mittelalter gehört dazu bekanntlich noch nicht), eingesehen. Die polyphone Behandlung der Gesangmusik, von Palestrina bis auf Bach und Händel und Mendelssohn, gestattet bei dem Nacheinander der Stimmeneintritte ein deutliches Vernehmen des einzelnen Wortes in den einzelnen Stimmen nicht, und wenn wir aufrichtig sind, so können wir den Eindruck solcher Chöre nur einen instrumentalen, d. h. vom Sinne des einzelnen Wortes unabhängigen, rein musikalischen nennen. Wenn Bach, Händel, Mozart der Stimme auf einzelnen Vokalen lange Coloraturen und ganze melodische Figuren auszuführen geben, so zeigen sie eben darin das Bedürfniß, sich stellenweise vom Worte frei zu machen und die Stimme instrumental zu behandeln. — Ist nun in beiden Gattungen Form und Gehalt ganz derselbe, so wird doch kein Musiker von gesundem Ohr und gesundem Herzen die Vorzüge der Vokalmusik verkennen; dieselben bestehen nicht im Hinzukommen des Wortes, welches als Ausdruck der Gedanken mit Musik nichts zu thun hat, sondern in der viel höheren Vollkommenheit des Materials. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der vollen schönen Menschenstimme kann kein Instrument nur annähernd erreichen, und auf kein Tonmaterial ist die Einwirkung des Gefühlslebens und seiner Regungen ein so unmittelbarer und ungehinderter. Athmen wir nicht alle neues Leben, wenn nach längeren Instrumentalsätzen plötzlich der volle Chor eintritt? Das kommt aber nicht von einem neu hinzukommenden geistigen Princip, sondern es ist der Eindruck der Unmittelbarkeit und Fülle des

Gefühlsausdrucks, der beim Instrument allerlei media durchmachen muß und überall von den Hindernissen der Materie, des Stoffs gehemmt wird. — Steht in dieser Hinsicht die Singmusik weit voran, so hat daneben die Instrumentalmusik ihre eigenen nicht minder bedeutenden Vorzüge. Die menschliche Stimme, in einer Hinsicht das vollkommenste aller Instrumente, ist doch sowohl in Höhe und Tiefe, als in Leichtigkeit der Bewegung vielfach beschränkt, und können die Regungen des Gemüths in beiden Beziehungen mehr erheischen als sie leisten kann; was Gervinus, der soviel in den Händelschen Begleitungsfiguren sieht, gewiß nicht bestreiten wird. Ferner muß die Gebundenheit ans Wort für den freien Ausdruck der Seelenstimmung in fester Kunstform zuletzt zur beengenden Fessel werden, da wie gesagt Worte und Stimmung sich nie ganz decken. Eine solche ungehemmte der reinen Aufgabe des Musikausdrucks am meisten entsprechende Bewegung ist aber in eminentem Sinne der wortlosen Instrumentalmusik möglich; dieselbe ist nicht wie Gervinus meint, eine platte Nachahmung der gesungenen Musik, was auch die Geschichte der Musik als falsch ausweist, sondern eine anfangs unbewußte Befreiung aus den Fesseln des Wortes; wobei die größere Vollkommenheit des Klanges aufgegeben, dagegen eine freiere Bewegung in Tonfolgen und Formen erreicht und einem ungehemmten Strome des Ausdrucks erst der Weg bereitet wurde. So kann man mit gleichem Recht auch in der Instrumentalmusik die vollkommenste Form der Musik finden; daß der größte musikalische Genius aller Zeiten, Beethoven, in dieser Gattung am freiesten und ungehemmtesten schuf, wird kein Musiker für zufällig halten. Dieses Verhältniß verkennt Gervinus ganz, wenn er dem Instrumentalcomponisten die Möglichkeit wahrhaft geistiger Belebung abspricht. Es ist eben eine und dieselbe Kunst, die des Menschen Seelenleben ausdrückt, nachahmt; das einemal mit vollkommenerem Klange und interpretirendem Worte (weßhalb hier gerade weniger zu denken ist) das andere mal in ungehinderterer und rein musikalischer Form. Daß der Instrumentalcomponist überall versucht sein soll, seine Absichten zu verstecken, seinen Tönen einen wilden Lauf zu lassen, dies als nothwendige Gefahr darzustellen, kann nur auf mangelhafter Einsicht beruhen, die Gervinus von den Formen der Instrumentalmusik hat. Erzeugnisse ungeordneter und ungeregelter Phantasie sind in allen Künsten und Gattungen möglich und leider in der Musik neuerdings nicht selten; wer aber je den feinen symmetrischen Bau Mozartscher oder Beethovenscher Instrumentalsätze durchforscht hat, wer weiß, wie oft aus kleinem Keime in organischer Gliederung ein schönes Ganzes erwächst, in welchem Motive und Themen in geregelter Folge, das Ohr und Gemüth in gleichem Maße befriedigend, sich aufnehmen und wechseln, der wird von verborgenen Absichten nichts wissen wollen. Was kann deutlicher sein als das Anfangsmotiv der C-moll-Symphonie, über dessen psychische Bedeutung Beethovens eigenes wohlverbürgtes Wort uns belehrt; und aus diesem Motiv baut sich organisch der ganze Satz auf. Wer dabei nichts zu denken und zu empfinden weiß, der denkt gewiß auch bei Händel nicht das richtige, sondern trägt etwas subjectives an ihn heran.

Freilich trennt Gervinus überall von der technischen Seite, worin allerdings auch der Instrumentalcomponist zu controliren sei, die geistige, und vergleicht hier Metriker und Dichter, Logiker und Redner mit dem Musiker und musikalischen Kritiker. Diese Vergleiche lassen wir auf sich beruhen; obige Scheidung halten wir für ganz ungerechtfertigt. Die technische Betrachtung erforscht, was Gervinus gewiß zugeben wird, das Mittel oder das Zeichen der Kunst, um mich des Lessingschen Ausdrucks zu bedienen; in den Mitteln aber oder den Zeichen liegt das die einzelnen Künste scheidende und jeder ihre Selbständigkeit gewährende, während sie in den Gegenständen der Darstellung sich oft berühren. Muß nun nach Lessing das Zeichen einer Kunst ein bequemes Verhältniß zu dem bezeichneten haben, so folgt, daß nur eine klare Erkenntniß des Zeichens uns über das belehren kann, was eine Kunst darstellen und wie sie darstellen kann. Im Allgemeinen über Kunst philosophiren und ästhetisiren, kann jeder mit Geist begabte allgemein gebildete Mann; die Fähigkeit des Urtheilens in der einzelnen Kunst hängt von gründlicher Kenntniß ihres Mittels ab. Das Mittel oder Zeichen der Musik aber ist der Ton; Sinn für die Tonwelt und Kenntniß der sie beherrschenden Gesetze ist unerläßlich für den, der Musik beurtheilen und entscheiden will, welches Inhalts sie fähig sei und ob derselbe im einzelnen Falle zu angemessenem Ausdruck gelangt sei. Diese Kenntniß nennt Gervinus vornehm-herablassend die technische Seite, über die auch der Fachmann mitsprechen dürfe, als wenn diese von der sogenannten geistigen Seite getrennt werden dürfte, und als wenn weil es viele Handwerker in der Musik gibt, die den geistigen Gehalt nicht ahnen und sich am Klang und der Form genügen lassen, es überhaupt keinen höher begabten Musiker geben könnte, der beides in sich vereinigt. Gewiß kann der reine Contrapunktiker für sich noch nicht den Musikästhetiker abgeben; daß aber der geistige Beurtheiler musikalischer Werke der Kenntniß des Contrapunkts entrathen könnte, kann so wenig zugegeben werden, wie daß dem Beurtheiler eines lyrischen Gedichts die Kenntniß der Grammatik und Metrik überflüssig sei.

Immerhin mag der geistvolle Mann von ausgebreiteter Gelehrsamkeit und weitem Blicke, auf welchen musikalische Kunstwerke lebhaft gewirkt haben, reichen Stoff zu anregenden Betrachtungen und interessanten Vergleichen daraus ziehen; grade Händel pflegt, bei der klaren Durchsichtigkeit seiner Formen und der Einfachheit seiner im Ganzen ziemlich stereotypen Mittel, durch die er seine großartigen Intentionen zum Ausdruck bringt, auch auf den nicht „technisch" gebildeten die größte Wirkung auszuüben, während z. B. das ungleich reichere und tiefere Talent Bach's liebevolleres Eingehen und dabei geübteren Tonsinn und tiefere technische Bildung verlangt. Immerhin, sagten wir, mag der geistreiche Mann seine Gedanken auch dem Musiker mittheilen, dieser wird sie, wenn sie mit dem Bewußtsein der dem Dilettanten gesetzten Grenzen auftreten, gerne hören und wohl würdigen. Mit der Anweisung alleiniger Berechtigung hingegen vorgebracht, wie es hier von Gervinus geschieht, werden sie im Leser um so lebhafter die Ueberzeugung hervorrufen, daß solche Betrachtungen eben nur den vorübergehenden Reiz des Geistreichen haben, aber wahres Verständniß und wissenschaftliches Erkennen nicht fördern, wenn sie nicht auf gründlicher, technischer Bildung ruhen. — D.

---

## Recensionen.

### Für Gesang.

**Alexander Winterberger. Zwanzig Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 10. Leipzig, Fr. Hofmeister.**

v.Br. Wirft man einen Blick auf das Titelblatt dieses Liederheftes, auf welchem man die Ueberschriften der von Hrn. Winterberger componirten Gedichte verzeichnet findet, so zeigen uns die Klosternelken, die schlanken Wasserlilien, die blauen Frühlingsaugen und die einsamen Rosen, welchen wir hier begegnen, sogleich die Richtung des Autors unverkennbar an. Seine Muse ist von der elegischen Art, leider auch, wie dies mit dem Vorwiegen dieser Richtung meist, obgleich nicht nothwendig, verknüpft ist, kränklich genug angehaucht. Die Kritik des Liedercomponisten muß, wie die des Operncomponisten, schon bei dem Gedicht beginnen, ein Satz, der, so einfach er ist, doch erst in neuerer Zeit genau erwogen zu werden scheint, denn, indem ich erkenne, was den Componisten anzieht, erkenne ich auch einen guten Theil seiner eignen

Natur. Und dies ist es doch immer zuerst, was man sich fragen muß: welche Natur, welcher Geist spricht aus diesem Werk? Der Kritiker aber, der nicht auf dem exclusiv ästhetischen Standpunkt steht, sondern auch philosophisch zu denken gewohnt ist (und ich achte diese Gabe für die annähernde Vollendung der Kritik als unerläßlich) hat wohl das Recht, unter Anderm auch zu erwägen, ob er wünschen möchte, daß die Empfindungsweise eines Autors auf seine Nation Einfluß gewänne. Es ist dies der Standpunkt, welchen nicht nur Julian Schmidt, sondern auch Gervinus in der literarischen Kritik einnimmt und zum Theil ist es auch eben diese Betrachtungsweise, welche Männer wie Jahn, und Chrysander zu ihren Werken über die alten Heroen: Mozart und Händel begeistert hat. Sie kann zur Ungerechtigkeit gegen den einzelnen Autor führen, sie kann die Empfindung und Erkenntniß für das rein Künstlerische, Poetische schwächen, aber sie ist, vollends in einer so tief aufgewühlten Zeit wie die unsrige, in ihrem strengen Ernst eine an sich durchaus berechtigte. Und da wollen wir denn nicht längnen, daß wir die Componisten lieber sich für das menschliche, für das schöne und heroische im Menschenleben sich begeistern sehen, als für die Klosternelken, Wasserlilien und Frühlingsaugen. Soll denn die immer allgemeinere Erkenntniß von der geheimen Lüge, dem tiefen, ja fürchterlichen verzehrenden Egoismus der sensuellen Romantik allein für die Künstler verloren sein, daß sie sich ihren Netzen nicht zu entwinden bestrebt sein müßten? Die beiden letzten Strophen des Gedichtes „die Klosteenelke" von Vogl lauten:

An einem (Fenstee) nur alleine
Ein Nelkenstöckchen stand,
Bestrahlt vom Abendscheine
Im hellen Farbenbrand.

Und wie ich erst so munter,
So weh nun schlug mein Herz,
Mir war, als säh herunter
Ein blutig rother Schmerz.

Fühlt der Componist nicht, daß dies einfach abgeschmackt ist und daß er das Gedicht lachend hätte bei Seite legen müssen, statt es zu componiren? Man kennt das Gedicht von Heine:

Lehn' deine Wang' an meine Wang',
Dann fließen die Thränen zusammen;
Und an mein Herz drück' fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen!
Und wenn in die große Flamme fließt
Der Strom von unsern Thränen,
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt,
Sterb' ich vor Liebessehnen!

Ist diese Vorstellung von Thränen, die in die Flammen einer heißen Liebesumarmung fließen, nicht eben so abgeschmackt, wie die von den Klosternelken, die als „blutigrother Schmerz" vom Fenster herabblicken? Daß es dem Dichter mit den Thränen und dem Sterben sehr wenig Ernst war, da er seine Verse — halb im Dusel, halb in selbstbewußter Ironie schrieb — dafür stehen wir und so macht das ungeheuere (äußerliche) Pathos, mit welchem sie der Autor componirt hat — die Begleitung bewegt sich durchaus in stürmisch auf- und niederrollenden Achtel-, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren, einen durchaus komischen Effekt. —
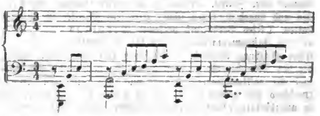
Wir bedauern diese krankhafte Sentimentalität des Componisten um so mehr, je weniger wir sonst sein Talent verkennen, wovon er auch frühee schon (freilich nie rein ansprechende) Proben gegeben. So sind z. B. das „Ständchen" von Puschkin, das „Lied des Gärtners" von Uhland und die „Gondelfahet" von Mooee, ein Paae recht fein empfundener, anmuthiger Lieder, von denen nur das letztere darum besser uncomponirt oder doch unedirt geblieben wäre, weil es die unnachahmlich reizende Composition desselben Gedichtes von Schumann doch bei weitem nicht erreicht. Als eines der besten Stücke wollen wir ausdrücklich die Romanze „Alice Brand" aus W. Scott's „Jungfrau vom See" hervorheben. Ganz vortrefflich ist namentlich die Einleitung mit ihren feinen harmonischen Wendungen und dem vorbereitenden:



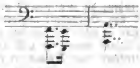
Die Romanze selbst singt dann der Componist in ganz einfachem und doch ausdrucksvollem Ton, auch in der Begleitung ganz angemessen bis zu der Stelle, wo er nach B-dur übergeht, und wo uns die recht hölzern klingenden Achtelschläge im Baß gar nicht gefallen wollen. Zu loben ist auch, daß er sich, wos ihm allenfalls hätte begegnen können, nicht verleiten ließ, in dur zu schließen, sondern in moll blieb. Aufgefallen ist uns die folgende Stelle:



Sie erinnert unwillkührlich an jenes wunderbare, himmlische Preludinm in F-moll im zweiten Theil von Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier, welches ganz auf diese Figur gebaut ist. Durch den Ton kräftiger wahrer Leidenschaft ausgezeichnet ist auch das letzte Stück „Lebwohl" von Byron, obwohl es mit einer nicht zu rechtfertigenden, lediglich kakaphonischen Häete beginnt:



Der Autor hätte, wenn er dieses f im Baß wollte, unseres Erachtens schreiben müssen:
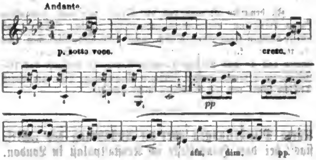


Ein Druckfehler ist es nicht, da sich die Stelle mehrmal wiederholt. Wo der Autor von der Leidenschaft beherscht wird, da weiß er gelegentlich, wie in diesem letzten Stück einen kräftigen Ton wohl zu finden; wir hätten gewünscht in dem ziemlich umfangreichen Hefte auch einem begeisterungsentsprossenen Gesang zu begegnen, in dem er sich von Leidenschaft frei oder doch über ihr stehend gezeigt hätte. Liebe ist der Inhalt aller Gesänge, Liebe in allen Gestalten.

### Für Pianoforte.
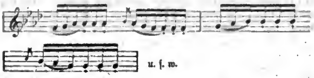
**Friedrich Kiel. Variationen und Fuge, op. 17. Berlin, T. Trautwein.**

Die Variation, welche durch die Sudeleien der Saloncomponisten in gänzlichen Mißkredit gekommen war, scheint sich in neuerer Zeit die Achtung, welche sie einst unbestritten genoß, wieder gewinnen zu wollen; wenigstens haben sich ihr einige begabte jüngere Talente wieder mit Vorliebe zugewendet. Sie ist und bleibt auch zwar immer eine kleine, enge, aber doch anmuthige, ausdrucksvolle und, wenn sie darnach behandelt wird, auch reiche Form. Die vorliegenden Variationen, deren Autor jüngst durch eine größere Composition die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, werden die bessere Meinung, die man von dieser lange vernachläßig-

ten und verachteten Form wieder zu hegen beginnt, nur befestigen können: Ueber folgendes hübsche, ausdrucksvolle Thema *):




hat der Componist siebenzehn Variationen und ein Finale, in welchem er es noch zu einem fugirten Satz benützt, geschrieben, in denen sich durchaus eine lebendige, frei und sicher gestaltende Phantasie, ein feiner Geschmack und eine tüchtige Bildung offenbaren. Durch energischen Ausdruck besonders ausgezeichnet ist die dritte dieser Variationen, durch sehr zarte, liebenswürdige Empfindung die 7. und 8., etwas mystisch angehaucht, aber keineswegs schwülstig erscheint die 5., durch sinnige Arbeit und interessante Harmoniebehandlung stechen besonders die 13. und 15. hervor. Die auf eine ziemlich veraltete Figur:



u. s. w.

gebaute 4. und einige andere, wenig sagende Variationen, wie die 14., 17. würde man gerne vermissen. Das Fugato des Finale ist natürlich ein freies, durchaus mit Geschick behandelt und schließt das ganze Werk kraftvoll würdig ab. Nur einen großen Vorwurf können wir dem Autor nicht ersparen: er folgt dem Thema, statt es frei umzubilden und wenigstens zuweilen nur leise durchschimmern zu lassen, allzu sklavisch durch fast alle Variationen nach. In 13 Variationen unter 17 hören wir fast immer die gleiche Harmoniefolge: F-moll, As-dur u. s. w. und im Finale dazu. Durch die hieraus nothwendig entspringende Monotonie (der die Variationenform zu verfallen immer in Gefahr ist) schadet der Autor der sonst so freundlich, ja in manchen Partien bedeutsam ansprechenden Wirkung seiner verdienstvollen Arbeit. Je angenehmer indessen der Eindruck war, welchen wir, hievon abgesehen, von derselben im Ganzen empfingen, um so widerwärtiger mußten wir uns berührt fühlen von der jüngsten Produktion von

**Joachim Raff. Suite, op. 91. Leipzig und Berlin, Peters.**

Raff ist gewiß kein klassischer Autor, aber viele seiner Arbeiten, z. B. zwei frühere Suiten (in E- und F-moll) glänzen durch geistreiche Erfindung und ein virtuos ausgebildetes Combinationstalent. Da es dem Componisten aber an Natur und Charakter gebricht, so verfällt er auch eben so leicht in einen wahren Abgrund von Raffinement und Plattheit. Dieß begegnet ihm wieder einmal in der vorliegenden Suite, welche aus vier Sätzen: einer Phantasie und Fuge, einer Gigue mit Variationen, einer Cavatine und einem Marsch besteht, deren einer leerer und ungenießbarer ist als der andere, etwa den ersten ausgenommen, der durch interessante, geschickte Arbeit für den geringen Inhalt doch einigermaßen entschädigt. Wir haben die mit Passagenflitter übersäeten Hefte, welche in ihrer ganzen Struktur, wie so vieles, was Raff schreibt, recht widrig an die hohle Virtuosenperiode erinnern, mit Indignation zur Seite gelegt, mit Indignation, weil das Talent des Componisten, wenn es auch, wie gesagt aus keinem Himmelsborn entquillt, doch weit über solchem Machwerk steht. Mögen Diejenigen, an welche dieses Opus gelangt, unser Urtheil bestätigen oder verwerfen, wir fühlen uns nicht berufen, uns en detail mit diesem Notenhexenknäuel zu beschäftigen.

*) Der Baß geht im ersten Theil mit der Oberstimme unisono in der tieferen Octav; erst im zweiten Theil wird die Melodie harmonisch begleitet.

## Locales.

**Händels „Messias“, aufgeführt am 9. November durch die Gesellschaft der Musikfreunde.**

S. B. Es war ein eben so sinniger als dankenswerther Beschluß der Direktion, das 50jährige Bestehen dieser Gesellschaft durch eine möglichst würdige Aufführung des „Messias“ zu feiern *). Dieses Oratorium ist seit dem Jahr 1815 von ihr nicht gegeben worden, und außerdem immer nur in der ledernen Weise der Witwen- und Waisen-Societät. Die diesmalige Aufführung fand nun unter festlichen Anordnungen und in einer Weise statt, die, zum Theil wenigstens, lebhaft befriedigen konnte. Der zahlreich besetzte Chor war sorgfältig einstudirt, ebenso konnte das Orchester nur durchaus genügen, und selbst die Orgel, welche diesmal aufgestellt war, machte wenigstens einen würdigeren Eindruck als bei früheren Gelegenheiten der Fall war. Die schwache Seite war, wie bei allen hiesigen Aufführungen, der Sologesang. Frau Passy-Cornet (Sopran) singt nicht ohne Empfindung und hat die nöthige Routine; aber einmal ist ihre Stimme für ein Händel'sches Oratorium zu dünn und klein, und dann läßt ihr Vortrag nur eine geschickte Dilettantin erkennen. Sie verfällt oft in liedmäßige oder affectirte Sentimentalität und in den im Oratorium doppelt üblen Fehler des Hinauf- und Herunterschleifens der Töne, sowie auch in den, höhere Töne durchaus stark einzusetzen, in der Mittellage und Tiefe aber den Ton abfallen zu lassen. Frl. Bettelheim (Alt) erfreut durch ihre volle und schön ausgeglichene Stimme und durchdachten Vortrag, aber doch kann sie sich noch nicht von theatralischen Manieren und Untugenden ganz frei halten. Herr Olschbauer (Tenor) singt von Jahr zu Jahr übler und sollte sich lieber von der Oeffentlichkeit ganz zurückziehen oder doch nur solche Partien übernehmen, die weder große Ansprüche erheben, noch in Betreff der Lage seine Kräfte überschreiten. Das beständige zu tief Singen mit Geduld anzuhören, kann denn doch einem Publikum wie das hiesige nicht zugemuthet werden. Herr Panzer (Baß) ist eine schätzenswerthe Kraft und bei ihm verhältnißmäßig am wenigsten auszusetzen. Die Mißgriffe, die er beging, fallen ebenso gut wie ihm, wenn nicht stärker, dem Dirigenten zur Last.

Für Wien ist es Händel gegenüber eine große Fatalität, daß es gänzlich an aller direkt vom Componisten abstammenden Tradition in Bezug auf Auffassung fehlt. Da sind nun erstlich die Tempi. Herr Herbeck, der Dirigent der Gesellschaftsconcerte, scheint nicht von dem Grundsatz geleitet zu werden, daß es bei Händel keine sehr schnellen und keine sehr langsamen Tempi gibt, daß vielmehr das tempo ordinario, ein gewisses mittleres Maß, durchaus herrschen muß. Händel sorgt durch geringen oder starken Wechsel der Harmonie, durch mehr oder minder rasche Noten (Viertel, Achtel, Sechzehntel) für den Grad der Bewegung und das Tempo bestimmt sich darnach von selbst. Wenn nun Herr Herbeck die Stücke: „Er wird sie reinigen die Söhne Levi“, — „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“, dann die Altarie in Es im zweiten Theil, überhaupt fast alle mit Adagio oder

*) Im allerersten Concert der Ges. d. M. (November 1812) kam Händel's „Alexanderfest“ zur Aufführung.

Largo bezeichneten Nummern *) so verschleppte, daß das Gefühl der Langweile aufkommen konnte, wenn er dagegen die Baßpartien: „So spricht der Herr“ — und „Warum entbrennen die Heiden“ dermaßen überstürzte, daß die Rouladen des Sängers in ein unverständliches Gepolter ausarteten, und jedenfalls die nöthige Würde verloren ging, — so zeigt das entweder den Mangel einer Tradition, oder die Befolgung einer falschen an. — Es sind uns aber noch mehr Dinge aufgefallen, die beweisen, daß sich Herr Herbeck statt von der englischen **) von der bedenklichen süddeutschen Tradition hat leiten lassen. Warum wurde z. B. das Anfangsrecitativ: „Tröstet Zion“, warum ferner die ganze Partie im zweiten Theil von: „die Schmach bricht ihm das Herz“ bis „ward er geplaget“ statt vom Tenor vom Sopran gesungen? Warum die Stücke „Er wird sie reinigen“, — „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“ und „Sein Joch ist sanft“ statt rein vom Chor vom Soloquartett und Chor? — Warum blieben wichtige, den Zusammenhang des Textes vermittelnde Nummern aus, wie der erste kurze Chor in G-moll des zweiten Theils und die Sopranarie ebendaselbst vor dem Wechselchor „Hoch thut euch auf“? Wir geben zu, daß Alles nicht wohl gebracht werden kann ***), aber wichtige Stücke dürfen um keinen Preis wegbleiben, und auch ist es schade um Nummern wie die Sopran-Arie im ersten Theil nach dem Chor „Ehre sei Gott“, dann Recitativ und einige Chöre im zweiten Theil. Warum wurde die wichtige Trompete in der Baßarie „Sie schallt, die Posaune“ weggelassen und bloß Hörner verwendet, die doch der Intention gar nicht entsprechen? Warum wurde ferner in der deutschen Uebersetzung, wo dieselbe mangelhaft den ursprünglichen Sinn wiedergibt, nicht nachgeholfen und verbessert? So z. B. ist es von nicht geringer Wichtigkeit, daß das vermittelnde „denn“ in dem Chor: „Denn es ist uns (— statt: Uns ist zum Heil —) ein Kind geboren“ hervorgehoben wird. Händel, der überhaupt in seinen Texten vielfache Beziehungen aufweist, betont in der Ursprache des Textes dieses „denn“ auffallend genug dadurch, daß er dem kleinen Wörtchen das erste Viertel des Taktes einräumt und die melodische Phrase also mit dem Niedertakt beginnt .... u. s. w.

Das Thema „Händeltextübersetzung“, welches hoffentlich auch im Messias von Seite der deutschen Händelherausgeber Berücksichtigung finden wird, ist nicht minder von Belang wie das der Mozart'schen Operntexte, und namentlich dürfte der „Messias“ in d. Bl. nächstens einmal nach dieser Richtung genauer vorgenommen werden als hier der Raum gestattet; denn gerade dieses Oratorium kann nur dann in seinen Einzelheiten verstanden und gewürdigt werden, wenn die tieferen textlichen und daher auch musikalischen Andeutungen zu Tage treten, was bei unseren süddeutschen Aufführungen und Textbüchern in der That oft genug nicht der Fall ist. Bei dem Mangel einer eigentlichen Handlung in diesem Werke, kommt gerade darauf alles an und wir mußten unsere hiesigen Gesellschaften für den Fall einer Wiederholung nachdrücklich auf diesen Gegenstand aufmerksam machen. Daß Hr. Herbeck, der sich doch so vieler andern Details lebhaft annahm, gerade in solchen Dingen fehlte, könnte unbegreiflich scheinen, wenn man nicht wüßte, wie dieser Mann durch Liedertafeln, Männergesangsconcerte, Feste aller Art, militärische Anlässe u. s. w. in Anspruch genommen ist. Möchte er seinem eigentlichen höhern Beruf sich hinzugeben doch bald in die Lage gesetzt werden.

Zu bemerken ist noch, daß die Orgel von dem gewandten Herrn Bibl jun. entsprechend gehandhabt wurde. Schade, daß unsere hiesigen Concertorgeln noch lange nicht dem entsprechen, was eigentlich zweckmäßig genannt werden kann. Schlug früher immer das 4- und 2füßige Tonelement vor, so dießmal das 16füßige, einen reinen vollen 8füßigen Orgelklang hat auch dieses Titz'sche Werk mit 16 Stimmen nicht gehabt.

---

## Kurze Mittheilungen über die Aufführung des „Messias“ bei dem Händelfeste im Krystallpalast in London.

(Aus einem Artikel der Grenzboten Nr. 34 d. J. zusammengezogen.)

Die Wiederholung der langsamen Introduction wurde pianissimo gespielt. — Das erste Recitativ und die Arie sang Herr Sims Reeves (also Tenor!); das Andante sang derselbe ein wenig zu rasch, was im obigen Artikel getadelt wird. — In England wird ein Theil des Choralts mit falsettirenden Männern besetzt (entsetzlich)! — Die Arie „Wer mag den Tag“, die gewöhnlich vom Baß gesungen wird, wurde von der Altistin vorgetragen. — Vom Chor: „Er wird sie reinigen“ sagt der Berichterstatter: „Dieser schwierige Chor mit seinen vielen Sechzehnteln wurde mit einer, für einen so massenhaften Chor (4000 Sänger!) nicht leicht zu erreichenden wunderbaren Precision und Festigkeit gesungen.“ Also kein Soloquartett! — Ferner: der Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren“ war eine meisterhafte Leistung. „Eine sehr glückliche Auffassung des Herrn Costa gibt diesem Chore eine viel größere Bedeutsamkeit, als er früher hatte. Der ganze Chor besteht bekanntlich in der 4maligen Wiederholung der Worte (in der hier gebräuchlichen Uebersetzung): „„Uns ist zum Heil ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, dessen Herrschaft ist auf seiner Schulter, und sein Name wird heißen: Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst.““ Die Worte selbst enthalten eine Steigerung, die sich gipfelt in den letzten Ausrufungen anfangend mit: Wundervoll. Händel beginnt den ersten Satz mit einem freudig erregten Motive, welches jede Stimme nacheinander aufnimmt; man hört immer nur zwei Stimmen zur selben Zeit bald mit dem ganzen Thema, bald wieder nur mit einzelnen Motiven daraus; bei den Worten: „„dessen Herrschaft““ steigert sich der Chor zu einem mehr gedrängten harmonischen Ganzen bis mit dem Worte: Wundervoll die ganze Masse im Fortissimo hereinbricht. Dieselbe Steigerung wiederholt sich 4mal, in sich wieder eine Steigerung bildend, indem das „Uns ist ein Kind“ immer erregter und vollstimmiger wird, und das Wundervoll mit jedem Male mächtiger und breiter hervortritt. Costa läßt nun den Chor (aber kein Soloquartett!) ganz piano und gehalten beginnen, und benutzt so jene Steigerungen, die Worte und Musik an die Hand geben, im Chor und Orchester zur lebendigen Gestaltung .....“

Die Arie „Er weidet seine Heerde“ wird in England so gesungen, daß eine Altstimme den ersten Vers in F, dann die Sopranstimme den zweiten in B ausführt. Hierdurch, so behauptet man, „werde die unläugbare Monotonie in Melodie und Rhythmus“ überwunden, und eine Steigerung in die Sache gebracht. Wir können indeß nicht anrathen, dies nachzuahmen. Es wird wohl von der Kunst des Vortrags abhängen, jene Monotonie unfühlbar zu machen. — Sims Reeves „übertraf allen Sologesang in der kurzen, kleinen Arie „Schau hin und sieh“. Also kein Sopran! — Dagegen ist freilich die folgende Arie nicht vom Sopran gesungen worden, was schon des Gegensatzes wegen hätte geschehen sollen. Was das Halleluja betrifft, so ist bekannt, daß dieser Chor in England jedesmal stehend angehört wird. — Zwischen dem zweiten und dritten Theil wurde eine Pause von etwa einer Stunde gemacht! — Die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“, wurde von Frl. Titjens „mit großer Innigkeit, so recht im Händel'schen Geiste gesungen“, (d. h. wohl mit freudiger Zuversicht, nicht mit sentimentaler Zimperlichkeit).

Merkwürdig genug gab man den Satz „Wie durch einen der Tod“

---

*) Die Tempo- und Vortragsbezeichnungen in den gedruckten Ausgaben sind von Mozart.

**) Es muß bemerkt werden, daß es Herrn Herbeck durchaus nicht an Gelegenheit fehlen konnte, sich über die englischen Traditionen zu unterrichten. Vergl. übrigens die folgenden „kurzen Mittheilungen“ u. s. w.

***) Es ist übrigens mit Dank hervorzuheben, daß diesmal 7 Nummern beibehalten wurden, die in Wien sonst immer gestrichen waren. Die leidige Mittagsstunde unserer Concerte ist die Hauptursache aller Kürzungen. Wir glauben aber, daß, wenn man das Ende des Concerts genau bekanntgeben würde, und wäre es selbst 3 oder halb 4 Uhr, und die Zwischenpausen verlängerte, damit der Zuhörer sich erholen und jener Theil des Publikums, der nun einmal nicht ausharren will, sich entfernen kann, der eigentliche Musikfreund sich danach einrichten und mit mehr Genuß ein Werk hören würde, das durch die Unruhe im Saal stellenweise ganz verloren geht.

mit Soloquartett ohne Begleitung, worauf der volle Chor antwortete. (Das kann sich wohl recht gut machen, denn allerdings ist der Vordersatz hier für Soli nicht unpassend, und die Wirkung des Chors dadurch verstärkt. Für nothwendig, und echt Händel'sch halten wir's aber nicht. D. Red.) „Die bekannte Arie mit der obligaten Trompete war eine sehr gelungene Leistung der Herren Belletti und Harper. Letzterer bläst schon seit vielen Jahren das Trompetensolo. ...... — „Die letzten Takte des Amen", schreibt schließlich der Verfasser, „werden mir unvergeßlich sein, da ist so eine jener Stellen, die einen eiskalt überlaufen, und sich fühlen, wie der unmittelbare Hauch eines Gottes, man möchte zusammenbrechen unter der Wucht so starker und inniger Empfindungen". Es ist freilich wohl anzunehmen, daß die Engländer dieses Amen ruhig zu Ende hören, nicht wie unsere lieben Wiener schaarenweise davonlaufen!

---

## Kleine historische Notizen und Aphorismen.

(Gesammelt von G. N.)

Wir lesen in einem Briefe, datirt vom 3. Aug. 1720 und geschrieben von Johann Christoph Roubenius, Musikdirektor zu Luckau in Nieder-Lausitz, eine keineswegs lobende und ehrende Schilderung der damaligen Stadtmusikanten u. dgl.: „Ich kann ohnmöglich glauben" schreibt Roubenius u. a. „daß in andern Professionen so viel elende Schöpfe, Hudler und Stümper, und die so tölpisch, grob, stolz, störrisch und unvernünftig sich aufführen, und die so unbetragen sind, als unter denen so genannten Musicis die ungelöhrige Organisten und derer zunfftmäßigen Collegen, die so genannte Kunst- oder Stadt-Pfeiffer oder Hauß-Leute, unter welchen selten einer sein wird, der das musikalische A B C, ich meine den Unterschied der Töne, ob er dur oder moll sei, geschweige denn sonst was, weiß, sich befinden sollten." (Crit. music. II. 262.) Ziemlich übereinstimmend hiermit spricht sich Johann Krieger († 1735 als Musikdirektor und Organist in Zittau) aus (Crit. mus. II. 216): „Was die Musicos Instrumentales, oder sogenannten Hauß-Leute, betrifft, so ist gewiß, daß gar selten welche darunter gefunden werden, die etwas Solides von der Music verstehn, worzu die allzu servilische Anleitung die unfehlbare Ursache gibt. Im lustigen Kunst-Pfeiffer Gesellen Cotala (Musicus vexatus, ein Roman von Cotala dem Kunstpfeifergesellen. Freiburg 1690.) sind diese Fehler gar aissement raillirt. Das schlechte Encouragement und Pension für die Musicos ist wohl eine der größten Ursachen zur Decadence der Music, es mag solche ex vitio seculi, oder einer andern Ursache herrühren."

---

Die Vergänglichkeit musikalischer Werke und ihre Abhängigkeit vom Zeitgeschmack war schon Mattheson bekannt. Er sagt in seiner Critica musica (II. Seite 11, Hamburg 1726): „Was die Zeit betrifft, so ist bekannt, daß musikalische Sachen ein rechtes Mücken-Leben haben, und viel eher veralten und erkalten, als andere. Wenn eine Composition einige Monate, will nicht sagen Jahre auf sich hat, werden indessen viele Umstände eine fremde Gestalt gewonnen haben, welche dannenhero eine merkliche Aenderung in den Zierrathen erheischen. Gründliche Lehrsätze bleiben dennoch, wie ein gutes gepechtes Schiff, und wie ein Beutel voll Reisegold; nur muß man immer dem Strom folgen. Dahero kommt niemand diese Entschuldigung der Zeit zu statten, der eines berühmten Mannes Composition ändern will. — Berühmter und wohlverdienter Leute Arbeit muß man in Ehren halten, obgleich bisweilen etwas in die Quere kommt, das in die Länge sollte sein." — Eine ähnliche Bemerkung lesen wir in Jahn's Biographie Mozart's (I. 274): „In keiner Kunst schwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geschmacksrichtung einer Zeit so leicht und schnell als in der Musik; was die Gegenwart am lebhaftesten entzückt, spricht sehr oft nur ein sehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt, wenn der Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verschwunden ist, nur noch formell verständlich, wie in einer Maske die Züge des Gesichts festgehalten sind, aber ohne das bewegliche Muskelspiel, welches demselben erst Leben und Ausdruck giebt."

---

Lorenz Mizler stellte 1738 den Satz auf: „Die Töne werden im Ohr nach ihren Verhältnissen auf der nervösen Haut im kleinen und zwar verkehrt beschrieben, so wie in der Retina im Auge alle Dinge, von welchen Strahlen in das Auge fallen können, sich im Kleinen abmalen."

---

## Zeitungsschau.

B. In einer norddeutschen Musikzeitung wurden kürzlich Privatschüler eines Musiklehrers zu einer Art von Denunciation benützt. Wir finden ein solches Verfahren, unbeschadet der sonstigen Ehrenhaftigkeit des Einsenders, mindestens — taktlos. Selbst in dem Falle, daß die betreffenden Angaben richtig wären, bleibt es unbegreiflich, was die Privatstunden eines Musiklehrers mit der Oeffentlichkeit zu thun haben.

---

## Nachrichten.

Franz Lachner's Orchestersuite ist in Berlin in der zweiten Symphonie-Soiree mit großem Beifall aufgeführt worden.

Rob. Schumann's Faust-Musik wurde nun auch in Elberfeld als Ganzes mit bestem Erfolg gegeben.

Die siebente Lieferung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf & Härtel bringt folgende Werke: Die fünfte Symphonie in C-moll für Orchester Op. 67. Partitur (2 Thlr. 18 Ngr.) Das Septett für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabaß in Es Op. 20. Partitur (1 Thlr. 3 Ngr.) Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in B Op. 97. Partitur (mit beigefügten Stimmen) (1 Thlr. 21 Ngr.) Die Sonaten für Pianoforte in B und As Op. 22 und 26 (1 Thlr.) Sieben Bagatellen Op. 33. Zwei Präludien Op. 39 und die Rondos in C und G Op. 55 Nr. 1, 2 für Pianoforte (1 Thlr. 6 Ngr.)

Ueber M. Hauptmann erhält man jetzt aus Anlaß seines 50jährigen Jubiläums folgende biographische Mittheilung: M. Hauptmann wurde zu Dresden am 13. Okt. 1792 als der Sohn eines Oberlandbaumeisters geboren. In früher Kindheit schon Anlage und Neigung zur Musik zeigend, erhielt er Unterricht im Violinspiel, und später im Generalbaß. Zum Baufache bestimmt, trieb er eifrig die dahin gehörigen Studien, und durfte erst mit 18 Jahren seiner Neigung folgend, sich gänzlich der Tonkunst widmen. 1811 ging er nach Gotha, wo er ein Jahr lang bei Spohr Unterricht im Violinspiel und in der Composition nahm. Im Jahre 1812 wurde er in Dresden als Geiger bei der k. Capelle angestellt, gab aber diese Stelle wieder auf, nachdem er 1813 sich längere Zeit in Prag und Wien aufgehalten hatte. 1815 trat Hauptmann die Stelle eines Musiklehrers bei der Familie des Fürsten Repnin an, mit welcher er fünf Jahre abwechselnd in Petersburg, Moskau, Paltava und Odessa zubrachte. Während des Jahres 1821 privatisirte er in Dresden, und nahm dann 1822, durch Spohr veranlaßt, eine Stelle als Violinist im Casseler Orchester an, wo er bis zum Jahre 1842 verblieb, und in dieser Zeit auch viel Unterricht in der Composition gab. Er machte in dieser Zeit Reisen nach Italien und Paris, und kam 1842 an die Stelle des verstorbenen Weinlig als Cantor und Musikdirektor an die Thomasschule in Leipzig, welche Stelle er noch heute bekleidet, sowie die eines Lehrers des Contrapunkts und der Fuge am Conservatorium der Musik, welche ihm 1843 bei Gründung dieser Anstalt übertragen wurde.

Im Pesther Lloyd finden wir höchst enthusiastisch gefärbte Mittheilungen über den jetzt 14½jährigen Pianisten Heinrich Ketten. Derselbe war in Baja 1848 geboren und übersiedelte mit seinem Vater im ersten Lebensjahre nach Paris, wo er auch später unter Marmontel und Halevy seine in Pesen begonnenen Studien fortsetzte. Meyerbeer erklärte ihn als „musikalisches Phänomen" und Fr. Liszt nahm sich des Kindes liebevoll an. Ein zweiter Bericht des „Pesther Lloyd" bringt nun das Referat über ein erstes Concert, welches Ketten im Nationaltheater gab. Wir ersehen daraus, daß Ketten außer Beethoven's Es-dur Concert noch ein Mendelssohn'sches Lied ohne Worte in A-dur, ein Stück von Chopin Händel's Variationen, Alkan's Saltarello, ein Concert von Littolf, „ein gefälliges Salonstück" eigener Composition, Liszt's ungarische Rhapsodie und desselben Transscription des Rakoczimarsches spielte. Herr Ketten wurde nach jeder Piece (nur!) 4 — 6 Mal gerufen! Der Re-

ferent getraut sich nicht über die „unzweifelhafte Compositionsbegabung“ des Concertgebers nach jener einen Piece zu urtheilen.

Nach einem Bericht von Richard Pohl über Weißheimer's Concert in Leipzig hätte R. Wagner's Ouvertüre zu den „Meistersingern“ das Publikum in einen förmlichen Aufruhr des Entzückens versetzt, so daß das Werk wiederholt werden mußte. Es sei dies „das größte derartige Werk, das Wagner geschaffen hat.“ Ueberraschende Originalität, bewunderswerthe Feinheit und Kunst der Durcharbeitung, wahrhaft colossale thematische und contrapunktische Arbeit, Frische der Erfindung, — das sind die Eigenschaften, über die der Berichterstatter nicht Worte genug finden kann. — Dagegen schreibt man in den „Signalen“: Als Musikstück an sich, dem Vorspiel nur den mindesten Geschmack abzugewinnen, sind wir nicht im Stande. Es ist reizlos, wüst, unübersichtlich, weil ohne gehörige, melodische und rhythmische Gliederung, die Erfindung ist eben so barock wie die Ausarbeitung unorganisch, verworren und unbeholfen. In dem ganzen Stücke ist Nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte, eben aus den oben ausgesprochenen Gründen. Oder wird man, um nur vom Musiker zu reden, die vorkommende Bearbeitung mehrerer Themen zu gleicher Zeit uns als Muster musikalischer Combination entgegenhalten wollen? Dann erklären wir, daß es an sich gar keine so stupende Kunst ist, verschiedene Thema's mit einander zu bringen, und daß es bei derlei Verknüpfungen als Hauptsache darauf ankommt, immer durchsichtig, klar und faßlich zu erscheinen. Und ist dies der Fall bei den beregten Stellen im Vorspiel? Nein, und abermals nein! Ein Chaos, ein Tohu-Wabohu ist vorhanden, weiter Nichts! Nun noch Eins. Die „Meistersinger“ sollen, wie wir vernehmen, eine komische Oper sein; dieses Vorspiel aber mit seinem aller Heiterkeit absolut baaren, rohen und lärmenden Wesen, mit seiner ungesunden Aufgedunsenheit, läßt in der That keinen günstigen Schluß auf die Fähigkeit Wagner's zur komischen Oper ziehen. Aber wir sind schon darauf gefaßt, von den „Standpunktsüberwindern“ eine neue Theorie der komischen Oper auszuhalten; sie werden schon eine neue Kathegorie erfinden, in die sie das einschachteln werden, was Wagner uns als komische Musik gibt. Uebrigens mußte das Vorspiel, auf Verlangen verschiedener Enthusiasten, da Capo gespielt werden, was nur dazu diente, unsere An- und Einsicht von der Sache noch mehr zu befestigen.“ Ueber die Compositionen von Weißheimer heißt es dann weiter unten: „Einer detaillirteren Beurtheilung entziehen sich die Weißheimer'schen Opern ganz entschieden: man findet in ihnen Nichts, worauf man fußen könnte und kann nur, sie in Bausch und Bogen abfertigend, von ihnen sagen, daß sie die wunderbarste Mischung von Unreifheit, Zügellosigkeit und Aufgeblähtheit, von Wollen und Nicht-Können bieten, wie wir sie noch kaum erlebt haben. Das klingt freilich sehr hart; aber muß man nicht gegen die sich spreizende Talentlosigkeit mit Entschiedenheit auftreten, und hat man nicht die Verpflichtung die Anmaßung derselben in ihre Schranken zurückzuweisen? Die Toggenburg-Symphonie ist das schrecklichste, was uns seit Jahren von zukünftlerischer Seite geboten worden ist; den übrigen Sachen gegenüber braucht man nur ein mitleidiges Achselzucken aufzuwenden. — Diese Symphonie aber ist geradezu empörend!“

—. In München ist Schubert's „häuslicher Krieg“ nun ebenfalls aufgeführt worden und hat sehr gefallen. Das Unterhaltungsblatt der M. Neuesten Nachr. schreibt darüber u. A. „Wäre es nicht allein der Name Franz Schubert's und die an denselben geknüpften Erwartungen, so müßte schon das seltsame Schicksal, welches die einaktige Operette „die Verschworenen oder der häusliche Krieg“ in dem Vaterlande des großen Componisten zu erstehen hatte, ein mehr als gewöhnliches Interesse in Anspruch nehmen. Man kann wirklich sagen: Hier wurde einmal Zukunftsmusik in des Wortes buchstäblicher Bedeutung geschrieben. Nachdem das allerdings anspruchslose, aber in seinem Genre vollkommene Werk in Wien im Jahre 1822 komponirt war, wurde es dem Autor von einer dortigen Theater-Direktion ungelesen zurückgeschickt und mußte also unbekannt bleiben, bis es im vorigen Jahre in derselben Stadt und zwar zuerst im Concertsaale zur Aufführung kam. Nach diesem Vorgange beeilte sich auch unsere Intendanz, die Operette vorzubereiten; doch es verstrich auch hier wieder mehr als ein halbes Jahr, bis man mit den 10 oder 11 Musiknummern fertig werden konnte. Der Erfolg der ersten Aufführung war glänzend. Nachdem wir so viel des Ungeheuerlichen, Nervenabspannenden gehört, nachdem es die Herren Meyerbeer, Halevi, Verdi und selbst Richard Wagner in der Kunst, das Blut mit raffinirten Mitteln zu erhitzen, so weit getrieben haben, daß sich eine Steigerung in dieser Richtung nicht denken läßt, wenn nicht die Theatermusik zur völligen Raserei ausarten soll, kann eine so liebliche, melodienreiche Musik, in der denn doch zehnmal mehr dramatische Wahrheit liegt, als in allen Opern jener theatralischen Industrieritter, nur den wohlthuendsten Eindruck machen. In der That erscheint nach all diesen sündfluthähnlichen Stürmen dieser häusliche Krieg wie eine Friedensbotschaft, wie ein Vorläufer einer nothwendig gewordenen, vernünftigen Reaktion, und ist darum gerade jetzt — zeitgemäß.“ Dasselbe Blatt berichtet über das erste diesjährige Concert der „musikalischen Akademie“, in welchem eine 9 stimmige Cantate von C. Ett, Mozart's Ave verum, eine Scene aus Cherubini's Medea, der 98. Psalm von Mendelssohn, ein Fragment aus Gluck's „Orpheus und Euridice“ und S. Bach's Chor „Es erhub sich ein Streit“ aufgeführt wurden. Ueber die Cantate von Ett sagt der Berichterstatter, es sei eine Composition, welche weitere Verbreitung verdiente und allen Gesangvereinen dringend zu empfehlen. „In diesem wahrhaft erhabenen Gesang feiert die katholische religiöse (nicht Kirchen-) Musik ihre glänzendsten Triumphe. Daß der Componist auf sinnlichen Wohlklang und weicheres Kolorit kein geringes Gewicht legt, bezeichnet eben den menschlich sentimentalen Zug, der von vorneherein im Marienkultus liegt. Gleichwohl erhebt sich seine frommgläubige Weise zu einer fast transcendentalen Freiheit, und wenn auch hier von jener abstrakten Verehrung des Göttlichen keine Rede sein kann, welche uns in den Messen Palestrina's und seiner Schule entgegentritt, so ist doch an Ett nicht genug zu rühmen, daß er selbst in einem vom Dienst der Kirche unabhängigen Werk mit den seit jener Zeit so unendlich reicher gewordenen Mitteln der Tonkunst Maß hält.“

Wien.

In der musikalischen Soirée, welche Herr Professor Grädener am 20. November Abends 7 Uhr im Saale des Herrn Bösendorfer veranstaltet, werden nebst verschiedenen Gesangspiecen ein Streichquartett in A-moll und ein Claviertrio des Componisten zur Aufführung kommen. Diese Stücke werden von dem Hellmesberger'schen Quartett, dann Hrn. Epstein ausgeführt.

Der Hofopernsänger Hr. Hölzel, dem es untersagt worden war, in Marschner's „Templer und Jüdin“ den ursprünglichen Text des bekannten Liedes mit dem Refrain „Ora pro nobis“ zu singen (er sollte statt dessen „ergo bibamus“ singen!), der ihn aber dennoch sang, hat augenblicklich seinen Abschied erhalten. Man sieht, es gelten bei uns, was das Theater betrifft immer noch dieselben Principien, welche es möglich machten, die Hugenotten unter dem Titel „Welfen und Ghibellinen“ aufzuführen.

## Staatsminister und Conservatorium.

B. Bei der Festsoirée mit Ball, welche die Gesellsch. der Musikfr. zur Nachfeier ihres 50jährigen Jubiläums veranstaltete, sprach der Staatsminister Herr von Schmerling, an einen Toast des Präsidenten Fürst Const. Czartoryski anknüpfend, vielverheißende Worte aus, die in den betreffenden Kreisen die gesunkene Hoffnung auf ein neues Gebäude für Conservatorium und Concerte, dann überhaupt auf künftige, thatkräftigere Unterstützung der Gesellschaftszwecke durch Staat und Hof entschieden gehoben haben. Möchte die weitere Entwicklung der staatlichen Verhältnisse Oesterreichs dem einsichtsvollen Staatsmanne gestatten, sein Wort einzulösen! Für Wien ist es höchst erfreulich, daß (es ist das erste Mal) ein Staatsminister den Gedanken aufgreift — den wir übrigens längst vertreten —, das Wiener Conservatorium sei nicht bloß vom städtischen Gesichtspunkte, sondern von dem der Monarchie zu betrachten und zu behandeln — mit andern Worten, es müsse eine höhere Bildungsschule, eine musikalische Universität sein. —

## Concertankündigungen.

Sonnabend den 15. Abends 7 Uhr im Redoutensaale: 1. Concert der Singakademie. Belsazer, Oratorium von Händel.

Ebenfalls Sonnabend Abends 7 Uhr im Hofoperntheater: Akademie zum Vortheile des Pensionsfonds für die Witwen und Waisen des Theater-Personales. Programm: Ouvertüre zu Medea von Cherubini. Arie von Mehul. Scene aus Orpheus von Gluck. Adelaide von Beethoven. Vokalquartett von Mendelssohn. Ensemble aus Medea von Cherubini. Arie aus Idomeneo von Mozart. Phantasie für Clavier, Chor und Orchester von Beethoven. Symphonie in D-moll von Schumann.

Sonntag den 16. Nachmittag 5 Uhr im Musikvereinssaal: 1. Quartettproduktion des Hrn. Hellmesberger. Quartett in Es von Mendelssohn. Clavierquartett von Joh. Brahms. Cis-moll-Quartett von Beethoven.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 47. Wien, 22. November 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 363. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Haydns Liebe zum Heimathlande und Regentenhause übergehe ich als allbekannt und um so mehr, da meine Gewährsmänner keine neuen Züge zu den bereits vorhandenen hinzuzufügen vermochten. Minder bekannt dürfte sein, daß auch sein Bruder Michael von gleicher Gesinnung beseelt gewesen. Als dieser, bereits ein Greis, wieder nach Oesterreich zog, um in Wien eine von ihm componirte Messe zu dirigiren, warf er, über die Gränze gekommen, sich auf den Boden und küßte unter Thränen die heimathliche Erde, die er nach so langer Abwesenheit wieder betreten sollte. Eines Umstandes sei bei dieser Gelegenheit noch erwähnt. Ich entsinne mich, gehört oder gelesen zu haben, daß Napoleon bei der Einnahme Wiens, um Jos. Haydn, zu dessen Bewunderern er zählte, vor möglichen Insulten und sein Haus vor Plünderung zu schützen, einen starken Wachposten vor selbes zu stellen befohlen, worüber der sich seines Patriotismus nur zu sehr bewußte Greis, anfangs, bis sich die Sache klärte, nicht wenig erschrocken war. Ich finde diesen Zug, der ganz im Charakter des wenigstens hierin preiswürdigen Eroberers läge und in dem Schutze den er, in Mailand einziehend, dem Abendmale Da Vinci's gewährte, seinen Pendant fände, weder bei Griesinger und Dies erwähnt, noch konnte ich Bestimmtes hierüber bei meinen Eisenstädter Quellen erfahren.

Auf die Reliquien des großen Tonsetzers übergehend, die Stadt und Schloß daselbst noch von ihm bewahren, glaube ich daß der Leser mit mir das Gefühl der Enttäuschung, um den mildesten Ausdruck zu gebrauchen, theilen wird, wenn er erfährt, wie dort mit der Verlassenschaft dieses Meisters, namentlich mit den Autographen desselben gebart worden ist, dieser zur Herstellung authentischer Notentexte unschätzbaren Urkunden und von denen sich bei J. Haydn im Vergleiche zur enormen Zahl seiner Werke überhaupt verhältnißmäßig wenige erhalten haben, während Köchel in seinem meisterhaften Kataloge von den 626 bis jetzt aufgefundenen Werken Mozarts nicht weniger als 440 als noch in der Originalhandschrift vorhanden aufzuführen so glücklich war.

Manche Umstände vereinigten sich ein so beklagenswerthes Resultat herbeizuführen. Eine der Hauptursachen lag in Haydns Sorglosigkeit, der in übertriebener Bescheidenheit und Demuth auf das Sammeln und Zusammenhalten seiner Handschrift keinen solchen Werth gelegt wie Mozart, in dessen Verlassenschaft 270 seiner autographen, später in den Besitz André's in Offenbach übergegangenen, Werke sich vorgefunden. Wie mir Prinster erzählte, war schon bei Haydns Lebzeiten, als er noch der Kapelle vorstand, ein und das andere seiner Manuscripte im Musikarchive mangelhaft geworden; in den, in seiner Wohnung sich vorfindenden Autographen ward besonders arg und vandalisch von seinem erzprosaischen Weibe gehaust, die, nach Plaimschauers von Prinster bestätigter Angabe, zu häuslichen namentlich culinarischen Zwecken sich mit Vorliebe dieser Gattung Papiere zu bedienen pflegte; manches mag nach Haydns Tod vom Fürsten Nikolaus, der des Meisters Musik nicht liebte, an vornehme Verehrer desselben verschenkt, manches während der Sequestration, in die der Fürst später verfiel, verschleppt worden sein.

So ist es denn gekommen, daß das so reiche Musikarchiv von dem Mann, der die Zierde des fürstlichen Hauses gewesen, gegenwärtig an Autographen nichts besitzt als unbedeutendes, worunter das größte der oberwähnte 1. Akt der Operette: Le pescatrice vom Jahre 1769. Spurlos sind aus dem fürstlichen Archiv, wenn je in selbes gelangt, verschwunden die 50 Autographe größerer Compositionen die J. Haydn noch bei seinen Lebzeiten, wie Griesinger bezeugt, dem Fürsten contraktlich zugesichert, eben so der Mich. Haydnische Nachlaß, den dieser, seinem Biographen zufolge, aus Dankbarkeit für die ihm ausgesetzte Pension dem Fürsten testamentarisch legirte, und der in der That nach Eisenstadt abgegangen zu sein scheint, da in Salzburg, namentlich bei St. Peter, fast nichts sich findet *).

Auch nach der Messe: „In tempore belli", die noch A. Fuchs als im fürstlichen Besitze angab, forschte ich vergebens. Noch vor wenigen Decennien sah Uhl einen großen Theil der seitdem aus dem Archive verschwundenen Autographe schottischer Lieder, ebenso ging vor nicht gar langer Zeit das Autograph einer Litanei Cherubini's, die dieser eigens für den Fürsten Nikolaus componirt hatte, durch Ausleihen verloren.

Was ich selbst noch an Haydn'schen Reliquien in Eisenstadt aufzutreiben vermochte, waren zwei dem Inhalte nach unbedeutende Briefe J. Haydns vom Jahre 1763 und 1803; und beim jetzigen Musikdirektor Seitz 36 von jenen 40 kunstvollen Kanons unter Glas und Rahmen, mit denen einst J. Haydn seine Wohnung geschmückt, um, wie er mit gerechtem Stolz sagte, eine Zimmerverzierung zu haben, wie kein Fürst. Abgesehen von ihrem musikalischen Werthe schienen mir diese Kanons auch durch ihre Texte sehr interessant, da sie sicher nicht aufs Gerathewohl, sondern mit Wahl und Plan zusammengestellt, durch ihren bald religiösen bald philosophischen, gemüthlichen aber humoristischen Inhalt offenbar dem Beschauer ein Bild von den Lebensansichten und dem Ideenkreise des Mannes geben sollten, der diese Gemächer bewohnte. Einige derselben spielen mit halbverdeckter Satyre auf allerhand Zu-

*) Von den so zahlreichen Kirchencompositionen Mich. Haydns besitzt das Stift St. Peter in Salzburg, einer gütigen Mittheilung meines Freundes R. v. Köchel zufolge, bloß eine Litanei de Venerabili sacramento und die zweite unvollendete Missa da Requiem in der Original Partitur, dann 5 Graduale 1 Sequens und 1. Veni sancte spiritus im Clavierauszuge. In Eisenstadt fand ich nur ein kleines Fragment einer Kirchencomposition bei Pater Dominik, Professor daselbst.

stände des fürstlichen Hofes an, von denen man vielleicht singen aber nicht sagen durfte.

Reicher als Eisenstadt ist Wien an Haydn'schen Autographen, und die Hofbibliothek, das Musikvereins-Archiv, die Privatsammlung Artaria sind die vorzüglichsten Fundgruben derselben. Von den kostbaren, auch an Haydn'schen Reliquien reichen Autographensammlungen Fischhof's und A. Fuchs', ging erstere leider vor kurzem ins Ausland; die Fuchs'sche wurde zertheilt, die Hauptsammlung, wohl einzig in ihrer Art, ging in den Besitz Thalbergs, die kleinere in jene des Kunsthändlers Putsch in Augsburg über.

J. Haydn ruht in der Bergkirche Eisenstadts*) wohin seine Leiche im Jahre 1819 übertragen wurde. Beim Oeffnen des Grabmales fand man den Leichnam ohne Kopf. Man vermuthet daß ihn ein enragirter Kranioskop geraubt, und in der That grassirte damals diese phantastische pietätlose Naturforschung (der auch bekanntlich Schillers Schädel zum Opfer fiel) selbst in Wien so sehr, daß der alte Dichter Denis sogar testamentarisch den Arm der Obrigkeit gegen diese Schändung seines Leichnames anrufen zu müssen glaubte. Möglicherweise könnten aber auch Engländer, bei denen damals der Haydncultus den Siedepunkt erreicht hatte, Urheber des Attentates gewesen sein.

Das Grabmal das der Fürst erst auf Antreiben englischer Prinzen dem großen Manne im Jahre 1820 errichtete, ist einfach, um nicht zu sagen ärmlich genug. Eine gewöhnliche Marmorplatte, eingefaßt mit einem ordinären Sandsteinquader, dem man schandenhalber durch Besprenkeln mit Farbe den nothdürftigen Anschein von Granit zu geben versuchte! Geradezu komisch wirkt es, daß die Inschrift nicht die Autorschaft der Schöpfung, der Jahreszeiten, der sieben Worte ꝛc. ꝛc., sondern das Oxforder Doktorat durch größere fettere Lettern besonders hervorhebt. Hatte sie einen Engländer zum Verfasser?

---

Man kann J. Haydn und seine Kunst nicht besprechen, ohne sich immer und immer wieder auf das fürstliche Haus, dem er durch eine so lange Reihe von Jahren diente, hingewiesen zu sehen. In der That findet das, was dieser Tonsetzer war und wie er es ward, so wie manches räthselhafte: seine angebliche Spätreife, der Contrast seiner in Esterhaz und in Eisenstadt geschriebenen Werke, das immer sichtlichere Hereinragen des Virtuosenthums selbst in die Kirchen-Compositionen seiner letzten Periode, größtentheils nur durch die Erwägung der Verhältnisse, innerhalb derer er sich fast durch ein halbes Jahrhundert bewegte, eine eben so natürliche wie genügende Erklärung.

Unter folgenden Fürsten aus dem Hause Esterhazy-Galantha diente Haydn als Kapellmeister:

| | |
|---|---|
| Paul Anton | † 1761 |
| Nikolaus Josef | † 1790 |
| Anton | † 1794 |
| Nikolaus | † 1833 |

Er war 28 Jahre alt als er 1760 in fürstliche Dienste trat, und 77 als er 1809 unter Nikolaus starb.

Ich hielt diesen kurzen Ueberblick für nöthig um Irrthümern vorzubeugen, in die Griesinger, der Haydn bei Fürst Nikolaus eintreten läßt, und noch mehr Wurzbach verfiel, welch letzterer gar in seiner Broschüre: „Josef Haydn und sein Bruder Michael" einmal — Seite 10 — den Fürsten Nikolaus Josef, ein andermal — Seite 22 — Anton als jenen bezeichnet, bei dem Haydn zuerst in fürstliche Dienste getreten, und auch Nikolaus Josef und Nikolaus im Verlaufe seiner Arbeit fort und fort durcheinander wirft.

*) Eisenstadt besteht aus 3 Complexen: Der Bergstadt, die fürstlich, der eigentlichen Eisenstadt, die eine königliche Freistadt, und dem fürstlichen Schloße sammt Appertinentien die wieder eine Gemeinde für sich bilden.

Da Haydn unter Paul Anton, wie aus der Uebersicht zu ersehen, nur ein Jahr gedient und während der kurzen Regierung Antons theilweise in England abwesend war, so kommen hier füglich nur Nikolaus Josef und Nikolaus als solche in Betracht, die auf des Meisters Lebensgang als Künstler und Mensch den meisten Einfluß genommen.

Ich bedaure wegen des großen Zeitraumes, der bereits dazwischen liegt, über ersteren, den weitaus wichtigsten, unter dem der Meister nahe an 30 Jahre gedient, nur wenig neues und daher kaum mehr als eine Uebersicht des Entwicklungsganges bieten zu können, den Haydn unter diesem seinem Mäcene genommen.

Als der junge Künstler, bereits ein kenntnißreicher Autodidakt und der sich auch schon mit Glück in den verschiedensten Zweigen der Komposition sogar der Oper versucht, in Fürst Paul Antons Dienste trat, sollte da die Laufbahn seines Ruhmes so recht wie die griechische Tragödie, vom simpeln Thespiskarren an beginnen, da gleich beim Eintritt sein musikalisches Talent für die Liebhaberei des Fürsten, ein Marionettentheater der allerprimitivsten Form, in Anspruch genommen ward. Wie Prinster erzählte, saßen 4 Sänger, 2 Männer 2 Frauen, vor der Bühne und sangen, während die Drathpuppen oben auf den Brettern hin und her spazierten und gestikulirten, den von Haydn in Musik gesetzten Text der Handlung dazu.

Da der schon nach Jahresfrist auf Paul Anton gefolgte Fürst Nikolaus Josef die Anstelligkeit des jungen Mannes zu diesem, wie zu allen übrigen Musikgenre's immer mehr zu gewahren begann, nahm seine, anfangs nur auf dies Marionettentheater und einige Lieblingsinstrumente — Bariton und Violine — beschränkte Musikliebhaberei immer größere Dimensionen an und bald sah sich der Künstler mit Aufträgen der verschiedensten Art überhäuft, die stets zu voller Zufriedenheit gelöst, zu neueren umfangreicheren musikalischen Experimenten und Unternehmungen verlockten und mit denen auch die nothwendige Vermehrung der materiellen Kräfte parallel ging. Demgemäß ward denn auch das Orchester allmälich auf 30 Köpfe gebracht, das Marionettentheater nach und nach zur geistlichen und weltlichen Operette, an der selbst Kaiserin Maria Theresia bei einem Besuche Gefallen fand, umgewandelt, bis sich endlich der Fürst zum Bau eines kleinem Opernhauses entschloß, für das der Meister zahlreicheitalienische Opern, 13, und nebstbei eine kaum glaubliche Menge Werke fast jeglicher Musikgattung, namentlich Symphonien und Quartette schrieb, deren Ruf sich bereits über Ungarns und Oesterreichs Grenzen hinaus zu verbreiten begann *).

Alles dies das Resultat jenes Glückswurfes, der einem solchen Talente auch den passendsten Mann, es zu entwickeln, entgegengeführt; denn der Fürst, ein biederer Haudegen — das seltne Commandeurkreuz des Theresienordens schmückte seine Brust — war gerade Musikkenner genug, um zu begreifen, welchen Schatz er an diesem Künstler gefunden, aber zu wenig, um ihn etwa bevormunden und leiten zu wollen. Er nährte ihn, munterte ihn auf und — ließ ihn gewähren. Mehr bedarf kein Genie zu seiner Entwicklung. Und so sehen wir denn, wie in schöner harmonischer Wechselwirkung das Vertrauen des fürstlichen Mäcens zu Haydn und dieses wieder zu sich selbst mit jeder gelungenen Leistung sich steigert, wie bei beiden immer mehr Muth und Lust wächst — bei dem Einen neue Aufgaben zu stellen, bei dem Andern sie immer mehr den Ide-

*) Nur für größere Kirchencompositionen fehlte in Esterhaz, dessen Kirchlein winzig klein war, Raum und Anstoß. So erklärt sich denn auch auf natürliche Weise, ohne daß man zur „Spätreife" seine Zuflucht nehmen müßte, warum Haydn in dem Raum und Kräfte bietenden Eisenstadt unter Nikolaus seine großen solemnen Messen, hingegen in Esterhaz unter Nikolaus Josef nur Missae breves — eine für Mariazell bestimmte ausgenommen — geschrieben. Eine derselben, nach Prinster jene St. Nicolai, mit dem bewunderungswürdigen „Crucifixus", schickte er an Werner, dem damaligen Chorregenten zu Eisenstadt, einem grundgelehrten Con-

alen, die ihm vorschwebten, entsprechend zu erfüllen und diese 30jährige in ihren Erfolgen so glückliche Genossenschaft: Esterházy-Haydn gemahnt fast an jene berühmten Handelsfirmen des Mittelalters, die mit bescheidenen Anfängen beginnend erst den Localbedarf deckten, dann, bei gesteigertem Flor des Geschäfts auch zu exportiren begannen, bis sie endlich, zu Weltruf gelangt, auch den Weltmarkt lange Zeit mit ihren Artikeln beherrschten. (Schluß folgt.)
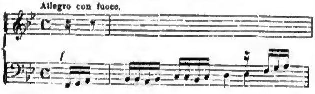
## Kritische Revüe.
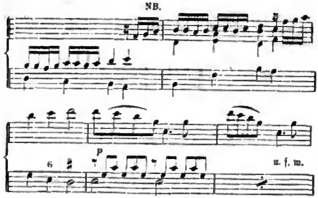
### Für Clavier zu 4 Händen.

Ant. Rubinstein. Ouverture de Concert pour Orchestre. op. 60. Arrangement pour le Piano à quatre mains par A. Horn. Leipzig, Senff.

S. B. Wir kennen diese Ouvertüre vorläufig nur aus dem Arrangement; doch scheint uns das genügend um sich eine Meinung über Gehalt und Bau zu bilden. Was die Tonfarben dazu bringen, ist wohl für die äußere Wirkung viel, aber für den inneren Werth wenig.

Nachdem wir das Opus mehrmals durchgespielt hatten, glaubten wir zu begreifen, warum es jüngst in Leipzig keinen Eindruck machte. Eine lange Einleitung (B-moll, Lento 49 Takte) erweckt das Bedürfniß nach fester, energischer Gestaltung eines Hauptthemas. Dieses scheint auch mit Beginn des Allegros aufzutreten. Schon in der Einleitung ließ es sich vernehmen und man erwartet, daß es nun Bestand und Charakter gewinnen werde. Allein schon nach 4 Takten springt der Componist auf ein Motiv von ganz entgegengesetztem Charakter über.
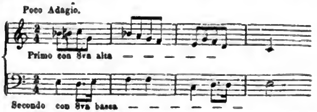






Dieser Wechsel wiederholt sich noch mehrmals, so daß man nicht recht weiß an was man sich halten soll: Es kommt weder das Energische noch das Liebliche zu entschiedener Geltung. Der modulatorisch ganz natürliche und wirksame Verlauf des folgenden läßt zwar kein geradezu unbehagliches Gefühl aufkommen, allein er kann auch nicht hindern, daß der von vorne herein veranlaßte Mangel eines Eindrucks fortwirkt. Der Seitensatz erinnert stark an ein Schumann'sches Symphoniemotiv; doch darüber setzt man sich hinweg und der in F erfolgende Schluß des ersten Theils gibt eine angenehme und leichte Uebersichtlichkeit der Form. Nun die Durchführung. Statt in Zug und Fluß zu kommen, statt Gegensätze und Conflikte herbeizuführen, benützt der Componist sein Hauptmotiv zu abgerissenen Sätzen, die zu keinem Höhepunkt streben. Auch am Schluß des Ganzen findet sich kein „Begeisterung des Schaffens" verrathender Aufschwung.

Wohlklang, gesunde Form machen noch kein wirksames Musikstück. Auch ein erklärendes Programm macht die Sache nicht besser, wenn der Inhalt gleichgiltig, wenn der Componist sich selber an seinem Stoffe nicht erwärmt hat. Freilich ist's schwer an einem Thema sich zu erwärmen, wie das unserer Ouvertüre. Aber das ist es eben, daß Rubinstein viel zu schnell an die Ausführung geht, ehe er noch geprüft hat, ob das Thema Gehalt genug in sich birgt.

Friedr. Kiel. Variationen über ein eigenes Thema. Op. 23. Berlin, Rob. Timm & Comp.

Eine ziemlich offenbare Nachahmung Schubert'scher Weise spricht sich schon im Thema (A-moll $^{2}/_{4}$) aus. Die chromatische Modulation am Schluß klingt unbefriedigend, sonst aber ist dasselbe recht nett gebildet. In der 1. Var. gesellt sich zum Thema das in die Mitte tritt, eine in Doppel-Sechzehnteltriolen sich ergehende Oberstimme, die bei der Wiederholung auch zum linken Spieler übergeht. Sie hat mehr Eleganz als Charakteristik. In der 2. Variat. (più animato) gewinnt eine rhythmische (punktirte) Figur das Uebergewicht; die Harmonie ist vielfach gesucht, erzwungen, querständig. Die 3. Var. (Poco Adagio) bringt das Thema zuerst im Baß; die Oberstimme dazu klingt ziemlich leer und widrig; jeder Spieler gibt seine Melodie in Oktaven und es erscheinen in zweistimmigem Satz ohne alle Ausfüllung auf den betonten Achteln folgende Intervalle: verminderte Quint, Sept, Quart, Non!
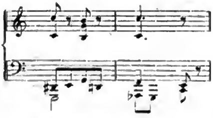



Möchte Herr Kiel die Regel nicht außer Acht lassen: daß, je weniger Stimmen geschrieben werden, desto mehr auf Consonanzen Bedacht
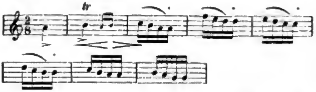
trapunktisten, der nachdem er von ihr Einsicht genommen, Haydn einen „Modehansl" und seine Arbeit „eitel Klingklang" schalt.

Wurzbach bringt in seiner Broschüre Seite 17 eine Art Catalog sämmtlicher Werke des Meisters nach dessen eigenen im Eisenstädter Musikarchiv aufbewahrten Diktaten, wovon auch ich durch Uhl's Güte eine Copie besitze. Aber da es der bereits gedächtnißschwache Greis nur aus der dunklen Erinnerung diktirt hat, ist es, obgleich von ihm selbst stammend, weder vollständig — z. B. sind nur 15 Claviersonaten angegeben — noch auch sonst verläßlich. Ueberdies enthält aber dies Wurzbach'sche dem Maler Dies nur zu wortgetreu nachgeschriebene Verzeichniß, wo es von den Haydn'schen Kirchencompositionen handelt, so viel Unrichtiges, ja geradezu Unverständliches, daß es vielleicht manchem Leser willkommen sein dürfte, hier eine kurze summarische Angabe hierüber nach der thematischen Zusammenstellung des A. Fuchs, die ich besitze, zu finden. Dieser verläßlichen und anerkannten Autorität nach hat Haydn 22 Kirchenwerke, darunter 13 Messen — 9 solemnes, 4 breves geschrieben. Von den solemnen sind 3 in C-dur, 4 in B-dur, eine in Es-dur, eine in D-moll; von den bekannteren kleinen geht eine aus G-dur, die andere treffliche aus B-dur. Nach der Sitte der damaligen Zeit haben einige dieser Messen eigene Beinamen, bald nach Heiligen, wie obige Nicolai (das defekte Autograph bei Artaria) oder St. Cäcilie; bald nach den veranlassenden Entstehungsmomenten, so eine Nelsonis, zur Verherrlichung seines Seesieges (comp. 1798, Autograph Wiener Hofbibliothek), eine „in tempore belli (comp. 1796, Autograph bei Esterhazy?), eine Cellensis (comp. 1782, Autograph früher bei Fuchs, nun im Stifte Göttweih); bald nach gewissen charakteristischen Eigenschaften derselben, so die bereits früher erwähnte Schöpfungsmesse, so eine Harmoniemesse wegen der eigenthümlichen Führung derselben; der kleineren hat der Autor selbst den Titel: Sunt bona mixta malis gegeben. Ferner enthält das Fuchs'sche Verzeichniß noch 2 Te Deum, 3 Salve regina, darunter eines vom J. 1771 (Autograph in der Berliner Hofbibliothek), 4 Offertorien: Non nobis Domine, Haec dies sacra, Ens aeternum, Ad aras convolate; endlich 4 übertragene Chöre mit unterlegtem kirchlichen Texte; 3 aus des Meisters Ritorno di Tobia, der 4. aus einer gelegentlich für das Stift Göttweih im Jahr 1768 comp. Cantate.

zu nehmen ist; ferner: daß leer klingende Dissonanzen nicht noch überdies weit auseinander gelegt werden dürfen; und endlich daß man in die Tiefe hinab nicht so eng schreibt wie in diesem Falle:



Die 4. Variation (A-dur, Andante con moto) klingt weit besser, ist aber wieder auffallend Schubert'sch, namentlich gerade die canonische Führung zwischen der Oberstimme und einem tief gelegten Baß. Diese Variation ist schon die letzte; ein Coda führt über zum „Finale" (Presto 2/8), dessen Thema eine Umschreibung des urspr. Variationenthema's in eine Sechzehntelfigur ist. Hätte Kiel dieses Stück frei ausgeführt, es hätte nicht übel werden können; statt dem geräth er in eine Fuge, die aber durch die ewige Wiederholung der an sich nichts sagenden Sechzehntelfigur geschmacklos wird:



Durch die darunter liegende Harmonie am Anfang des Presto ganz annehmbar, gibt sie jetzt Schusterflecke ersten Ranges. Die Umkehrung in die Gegenbewegung hilft nichts. Das Abgeschmackte ist in der Umkehrung eben auch abgeschmackt. Das Schlimmste kommt aber auf Seite 16 und 17, wo es dem Componisten einfällt, das ganze Finale-Thema mit anticipirendem Baß zu bringen, ohne zu bemerken, daß das ganz und gar falsch klingt. Wir bedauern wenn Kiel das nicht selbst hört! Eine nachschlagende Behandlung des Basses wäre das rechte gewesen. Später kehrt der Componist zu seiner Fuge zurück, ihr ein kleines Gegenthema beifügend, wodurch die Sache allerdings gewinnt.

Im Ganzen haben diese Variationen unsere Achtung vor Kiel's Talent, Bildung und Selbstkritik nicht gesteigert. Wir müssen ihm rathen sich durch den Erfolg seines Requiems nicht zu allzu freigebiger Edition seiner Werke hinreißen zu lassen, sondern im Gegentheil wenig aber recht lang geprüftes herauszugeben.

## Briefe aus Karlsruhe.

(Wegen Mangel an Raum verspätet und mit Abkürzungen abgedruckt.)

mf. Der längst stattgefundene Schluß unsrer Winterconcerte mahnt mich dringend daran, mit der Fortsetzung meiner musikalischen Briefe nicht länger zu zögern. Beginnen wir mit dem Bericht über unsre Orchesterconcerte.

Wie früher bereits mitgetheilt, wurde deren Zahl von 3 auf 6 erhöht, da man die Unmöglichkeit einsah, an 3 Abenden das reiche Gebiet der symphonischen Thätigkeit selbst nur annähernd zu vertreten. Auch in diesem verdoppelten Abonnement erfreute sich die neue Unternehmung eines zahlreichen, ja sogar wachsenden Besuchs, woraus ebensowohl die künstlerische Nothwendigkeit, als die Lebensfähigkeit derselben zur Genüge hervorgeht.

Von Ouvertüren wurden gebracht: jene zur Oper Genovefa von Rob. Schumann, die Leonorenouvertüre (C-dur Nr. 3) von L. van Beethoven, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Felix Mendelssohn-Bartholdy, „Im Hochlande", schottische Ouvertüre von Niels W. Gade, und Ouvertüre aus der Suite in H-moll von Joh. Seb. Bach, die wir lieber vollständig gehört hätten, um so mehr, als das erwähnte Fragment die erste hier zum Vortrag gelangte Orchesterkomposition dieses Altmeisters war, eine Wahrnehmung, welche gerade kein Lob für den Kunsteifer unsrer Hofkapelle enthält.

Als ein Curiosum fand sich sodann im 3. Concert „Tasso. Lamento e Trionfo," symphonische Dichtung von Franz Liszt, angereiht, welche sogenannte Composition „viel Lamento" aber „sehr wenig Trionfo" unter den Zuhörern hervorrief, und es schließlich bedauern ließ, daß das angewandte, sorgfältige Studium nicht einem würdigeren Werke gewidmet wurde. Sie erlassen mir wohl das undankbare und langweilige Geschäft einer Analyse dieses Machwerkes, in welchem die einzige schöne Melodie aus einem italienischen Volksliede entlehnt ist.

Ferner kamen zur Aufführung Mozart's G-moll-Symphonie, sodann zum ersten Male Spohr's schöne C-moll-Symphonie, Beethovens A-dur- und C-moll-Symphonien, ebenfalls als Neuigkeit die schwungvolle B-dur-Symphonie Schumanns, wie natürlich mit besonderem Beifall aufgenommen, und die zweite Symphonie (D-dur) des Dirigenten, Hrn. Hofkapellmeister J. Strauß, ein sehr achtungswerthes, gründlich gearbeitetes Werk, das aus diesem Grunde schon, abgesehen von der persönlichen Stellung des Componisten, eine beifällige Aufnahme fand.

In den Gesangsolovorträgen waren Bach, Händel, Mozart, Schubert neben Rossini und J. Strauß vertreten, und die Composition der Instrumentalsoli trugen die Namen von Vieuxtemps, J. W. Kalliwoda, Molique, (Violoncellconcert), Beethoven (Es-dur-Concert für Clavier), Goltermann und J. Strauß, so daß sich die Programme, gewisse Concessionen an die Solisten abgerechnet, im Allgemeinen in einer angemessen musikalischen Sphäre bewegten. Die Soli waren sämmtlich in den Händen von Mitgliedern der Hofkapelle und der Oper, und ihre Ausführungen recht befriedigend. Ebenso können wir jene der großherzoglichen Hofkapelle nur lobend hervorheben und sogar einen Fortschritt in Bezug auf Zusammenspiel und Vortrag im Vergleich zu den Leistungen des verflossenen Jahres mit Vergnügen bezeugen.

Unter den Gesangsolostücken ragte eine vom Hofkapellmeister Strauß gewandt und dem Geiste des Originals entsprechend instrumentirte Altarie aus Händels Oratorium „La resurrezione" (die Auferstehung, Rom, 1708) in C-moll als eine gediegene Nummer hervor, deren Werth noch durch den künstlerischen Vortrag von Frau Hauser gehoben wurde. Auch Hillers Instrumentation von Schubert's berühmter Composition „Gretchen am Spinnrad" erwies sich als eine geschickte und wirksame Arbeit. Uebrigens konnte dem gewissenhaften Beobachter die bedeutsame Thatsache nicht entgehen, daß die Zuhörer stets der Symphonie das Hauptinteresse zugewendet hielten, in dem stolzen Bau derselben instinktmäßig die höchste Spitze aller Instrumentalmusik erkennend und die anderen Programmnummern nur als angenehme aber unvermeidliche Zugaben betrachtend, und daß zweitens die klassische Musik beinahe ausschließlich die Herzen des Publikums sich erobert hat.

Auch die schon viele Jahre bestehenden musikalischen Abendunterhaltungen im Foyer des großherzöglichen Hoftheaters wurden von denselben Künstlern in der bisherigen Weise fortgesetzt. An 6 verschiedenen Abenden hörten wir Streichquartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini und Schubert zugleich mit Claviertrio's von Beethoven, Schubert und Schumann. Die Gesangsolostücke brachten in bunter Reihe die Namen von Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Schubert, Taubert, Rossini, Gluck, Hölzel und Liszt, allerdings eine kuriose Classicitätsskala. Des Letzteren Mignon, für eine Altstimme komponirt, wollte jedoch den klassischen Ohren der Karlsruher keineswegs munden und machte unzweideutigen Fiasko.

Unter den wenigen Instrumentalsolovorträgen heben wir Tartini's trille du diable und Joh. Seb. Bach's 3. Sonate

für Clavier und Violine (E-dur), sowie Schumann's Mährchenbilder für Clavier und Viola (op. 113) hervor.

Der Cäcilienverein gab in diesem Winter 5 Concerte, wovon 4 zum Vortheil von Zuhörern und Mitwirkenden wieder wie vor Jahren in dem akustisch sehr günstigen Saale der Gesellschaft Eintracht, dem besten Concertsaal der Residenz, abgehalten werden konnten, leider war dieser freudig begrüßte Lokalwechsel mit solchen Geldopfern verknüpft, daß in Folge dessen ein 6. Concert unterbleiben und sonach die Quantität der Qualität weichen mußte.

Im ersten Concerte bestanden die Chornummern aus Hiller's „O weint um sie“ nach Byron's hebräischen Gesängen, einer der besseren Compositonen dieses manchmal allzu flüchtig schreibenden Componisten, welcher wegen einer gewissen dramatischen Wärme vielfache Anerkennung zu Theil wurde, ferner aus Mendelssohn's lieblichem, italienische Stimmung athmenden Ave Maria für Tenorsolo und 8stimmigen Chor und endlich aus Schubert's farbenfrischem und innigem Gebet, „Du Urquell aller Güte“ (op. 139) dessen Dichtung von de la Motte-Fouqué ist und offenbar in die Zeit der Befreiungskriege gehört. Auch dieses Mal erfreute durch ihre zarten Klänge diese zu den zuletzt veröffentlichten Werken des Meisters zählende Composition alle sinnigen Hörer.

Für den durch plötzliche Erkrankung verhinderten Hrn. Professor Pruckner aus Stuttgart trat als angenehmer Ersatz eine talentvolle, noch sehr junge Schülerin der Stuttgarter Musikschule, Fräulein Mehlig aus Stuttgart, mit dem Vortrag einiger Clavierstücke ein, worunter Präludium und Fuge von J. S. Bach und Etüde von Chopin, und erntete durch ihr wirklich schönes Spiel enthusiastischen Beifall. Außerdem gelangten noch ein Streichquartett von Mozart, die Cavatine für Tenor aus Mendelssohn's Paulus und ein Duett aus Haydn's Jahreszeiten zum Vortrag.

Als zweites Concert fand die Wiederholung von Schumann's „Paradies und Peri“ statt. Die glänzende Aufnahme durch die zahlreich versammelten Zuhörer bewies, daß die der zweiten Aufführung zu Grunde gelegenen vielseitigen Wünsche nicht auf einer bloß vorübergehenden Liebe für das Werk beruhten.

Das dritte Concert brachte Schubert's eben so originelles als reizendes A-moll-Streichquartett, dessen romantisch sehnsüchtiger Duft — ein wahres Genrebild aus der Alpennatur mit steirischen Tanz- und Singweisen enthüllt sich uns hier in veredeltem Gewande — seinen eigenthümlichen, in die geschilderte Gebirgswelt phantastisch versetzenden Eindruck nicht verfehlte. Dazu Beethoven's ewig schönes Clavierquintett mit Blasinstrumenten und Clavierstücke von Händel und Bach, von Herrn Strauß mit künstlerischem Verständniß vorgetragen, nebst einer Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart. Führen wir außerdem noch Haydn's bekannte Neujahrsmotette mit dem Gellert'schen Text: „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebührt“, Gade's feingezeichnete Wasserrose von Geibel, zwei Nummern aus Beethoven's 6 geistlichen Liedern von Gellert für eine Singstimme, in der neuen Bearbeitung für gemischten Chor von H. Giehne, und endlich Mendelssohn's Hymne für eine Altstimme und Chor (Nr. 25 der nachgelassenen Werke) als den Antheil des Chors an, so darf das Programm dieses Concerts ein reichhaltiges genannt werden.

Was Mendelssohn's Hymne betrifft, so mag nicht unerwähnt bleiben, daß diese zweite Veröffentlichung einer schon früher nur mit Orgelbegleitung erschienenen Ausgabe als Schluß eine offenbar später erst hinzucomponirte sehr effektvolle Fuge enthält, deren Wirkung, wie nicht minder die des ganzen Werks durch die ebenfalls nachträglich beigefügte Instrumentation wesentlich gehoben wird.

Das vierte Concert bildete Mendelssohn's „Elias“, wohl die beste Aufführung in diesem Winter, so sehr wirkten Chöre und Soli nebst dem Orchester zu einem präcisen und begeisterten Ganzen zusammen. Die Altpartie war durch einen Gast, die königliche Hofopernsängerin, Fräul. Richter aus Stuttgart, würdig besetzt, die übrigen Soli hatten Frau Howitz und die Herren Oberhoffer und Stolzenberg übernommen, sämmtlich bewährte Kräfte der hiesigen Hofbühne. So entschädigte denn ein weihevoller Abend für zahllose, der Aufführung entgegengetretene Schwierigkeiten, hier wie überall durch das allbekannte Schreckenswort „Repertoirverhältnisse“ bezeichnet, welche anfänglich unübersteiglich schienen und zuletzt dennoch dem schwer geprüften Elias seine lang bestrittene Himmelfahrt ermöglichten.

Da das 5. Concert in den Beginn des Mai fiel, so war es erfreulich, ein gedrängtes Programm zu erblicken, in welches nur Weber's Oberon-Ouverture, eine Titusarie von Mozart, Gade's Frühlingsbotschaft und Cherubini's großes C-moll-Requiem für gemischten Chor aufgenommen waren *).

Gehen wir nun zur Besprechung der übrigen Concerte über.

Den Reigen eröffnete im Oktober v. J. ein ziemlich spärlich besuchtes Concert der schwedischen Sängerin, Fräul. Beate Juriegius aus Stockholm, dem wir nicht beiwohnen konnten; ein bald darauf von Frau Rudolph, Mitglied der großherzogl. Hofcapelle, veranstaltetes Concert erfreute sich eines zahlreicheren Besuchs. Die Concertgeberin, eine fertige Harfenspielerin, trug unter Anderm mit Herrn Hofmusikus Pechatschek eine Sonate für Harfe und Violine von L. Spohr vor und gewährte den Freunden gediegener Musik doppelten Genuß, da man ein Kammermusikstück für obige zwei Instrumente selten zu hören bekommt und andererseits das Spohr'sche Werk, als der älteren Mozart'schen Periode angehörig, besonderes musikalisches Interesse darbot. Die übrigen Programmnummern waren Produkte des Zufalls.

Sollen wir jedoch hinsichtlich der Zusammenstellung von Harfe und Violine unser Urtheil abgeben, so halten wir, dasselbe an die erwähnte, im Allgemeinen recht liebliche und melodiöse Sonate anlehnend, diese Compositionsgattung nicht für naturwüchsig, wie denn ja die dahin zählenden Werke Spohr's nur für ihn und seine harfenspielende Frau geschrieben wurden und ihre Gelegenheitsnatur nie verläugnen. Kann dies auch anders sein, da die Harfe mit ihren flüchtigen, hauptsächlich zu Akkordpassagen und raschen Läufen sich eignenden Kneiptönen eben in allen den Stellen, wo sie nicht selbst Soloinstrument ist, eine zu dünne harmonische Grundlage bildet, als daß sie je mit dem Clavier concurriren könnte? Und da auch die Violine ein harmonisch schwaches und begrenztes Instrument ist, so verbinden sich beide wie der Blinde und der Lahme in der Fabel.

Ein von den Gebrüdern Sauret, Clavier- und Violinspieler, angeblich 8 und 9 Jahre alt, mit Unterstützung hiesiger Künstler veranstaltetes Concert gehört in das Gebiet der Wunderkinderspekulationen, deren Anweisung auf die Zukunft schon so oft fehlgeschlagen, daß die Kunst alle Ursache hat, jeden frisch präsentirten Wechsel mit gerechtem Mißtrauen zu betrachten. So lange die Leistungen lediglich als das mühsame Ergebniß andauernder Dressur erscheinen und aus ersteren bei so jugendlichem Alter das eigentliche Talent in der Regel schwer herauszufinden ist, hat meines Erachtens die Kritik mit der einfachen Erwähnung solcher Erscheinungen ihre Rücksichten gegen musikalische Treibhauspflanzen vollständig erfüllt.

Die alljährlich wiederkehrenden sogenannten Stiftungsconcerte der beiden Männerchöre „Liederhalle“ und „Liederkranz“ bewegten sich wie ein von den verbündeten Männergesangvereinen zum Besten der „preußisch deutschen“ Flotte gegebenes, zahlreich besuchtes Concert in den üblichen Schablonen, so daß das wichtige Kapitel der Brummstimmen, die Walzer mit obligatem Nießen, Schnalzer und andere ähnliche Freiheiten stets ihre gehörige Berücksichtigung finden. In der nämlichen Weise spann sich das Concert des neu gegründeten, aus lauter Israeliten bestehenden Chorvereins ab, eines Männerchors, der seine Entstehung zum großen Theil einer hier geübten bedauerlichen Intoleranz verdankt, wornach

*) Wir können nicht umhin obiges Repertoir für einen Gesangverein etwas zu modern zu finden. In 5 Concerten kein Oratorium von Händel, keine Cantate oder Motette von S. Bach, nichts altitalienisches! D. Red.

man zur Aufnahme in obige Liedertafeln sich meldende Israeliten ohne Grund zurückwies.

Auch uns hat Frau Clara Schumann wieder mit einem Besuche überrascht und in einem der Kammermusik gewidmeten Concerte vor einem sehr zahlreichen Zuhörerkreise die bekannte Meisterschaft ihres Clavierspiels aufs Neue dargethan.

Diesem Besuche aus dem Norden folgte bald darauf ein anderer ebendaher, indem Fräulein Genast aus Weimar zweimal öffentlich sich hören ließ, theils in einem Orchesterconcerte, theils in einer eigens veranstalteten musikalischen Abendunterhaltung. Der fremde Gast zeigte sich als kunstverständige, auf verschiedenen musikalischen Sätteln heimische, in Coloratur und Vortrag sorgsame Sängerin, welcher jedoch die Hauptsache, eine schöne und jugendliche Stimme, fehlt. Umfang und Metall derselben sind nämlich höchst mittelmäßig und weisen ihre Besitzerin auf die bescheidene Thätigkeit des Concertsingens in kleinen Räumlichkeiten hin.

(Schluß folgt.)

---

# Locales.

## Aufführung des „Belsazer" von Händel durch die Wiener-Singakademie.

S. B. Abermals haben wir über die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums zu berichten, was insofern erfreulich zu nennen, als Händel in der vorigen Saison mit keinem vollständigen Werke vertreten war. Trotz gleichzeitiger „Akademie" im Kärntnerthortheater mit sehr interessantem Programm war dennoch der Saal stark besetzt und die Theilnahme an der Sache zeigte sich nicht nur durch vielen Beifall, der einzelnen Chören und Solovorträgen gespendet wurde, sondern auch durch ruhiges Ausharren bis zur letzten Nummer, die freilich wieder durch Geräusch gestört wurde.

Es ist ein Verdienst der Singakademie, das wir nicht schmälern wollen, das Publikum in Wien mit diesem vom „Messias" so sehr verschiedenen herrlichen Werke Händel's bekannt gemacht zu haben; auch wollen wir nicht über die Unvollkommenheiten und mancherlei Unglücksfälle, die in dieser Aufführung vorkamen, allzustreng richten. Die Singakademie entbehrte ihres gewohnten Führers und dessen feinsinnig poetischer Auffassung beim Einstudiren der Chöre. Herr Krenn, der als zweiter Chormeister der Singakademie das erste Anrecht auf die Leitung des Ganzen hatte, ist ein sattelfester Musiker, der auch eine verhältnißmäßig um so bedeutendere Gewandtheit im Dirigiren eines so vielseitig gestalteten großen Werks darlegte, als er unseres Wissens bisher nur als Kirchencapellmeister fungirte, und also mit der Direktion von Recitativen und ihrem schnell wechselnden Tempo noch nichts zu thun gehabt hatte. Indem wir seine Leistung nach dieser Seite vollkommen anerkennen, müssen wir freilich auch gestehn, daß es uns scheint, als fehle ihm zur Leitung eines Gesangvereins die lebendige Mittheilsamkeit, das Feuer und die Kraft, die sich darin aussprechen, daß eine poetisch feinfühlige, ideale Auffassung des betreffenden Werks nach ihrer Verwirklichung strebt. Es fehlte, wenn auch nicht an Nuancen rein musikalischer Art, an piano, crescendo, forte u. s. w., aber wohl an jener den Nagel auf den Kopf treffenden Charakterisirung des Einzelnen, die gerade im Belsazer so nöthig, wo Alles auf seinen Gegensätzen beruht. Doch wie gesagt, Herr Krenn ist im Oratorium ein Anfänger und wir wollen nicht zu viel von ihm fordern. — Die Solopartien waren zwei bisher unbekannten Damen, dann den Herren Olschbauer und Förchtgott anvertraut. Es ist recht bedauerlich für unsere hiesigen Gesangvereine, daß namentlich in Betreff der Damen sich keine stehenden Solisten entwickeln, sondern ein ewiges Wechseln und immer neue Versuche stattfinden. Dadurch geht viel von jener ruhigen Sicherheit verloren, die anderswo herrscht, wo die vorhandenen Kräfte eine Entwicklung genießen und durch frühere Leistungen auch Vertrauen einflößen. Die beiden diesmal gewählten Damen hatten sehr schöne und ausgiebige Stimmen, schienen aber noch zu unsicher und mit zu viel Gesangsunarten behaftet, als daß sie ihrer Aufgabe ganz gerecht werden konnten. Was die Herren betrifft, so haben wir vor acht Tagen über Hrn. Olschbauer ein ziemlich scharfes Urtheil gefällt. Nachträglich erfuhren wir, daß derselbe erstens indisponirt war, weil er die Nacht vorher eine Liedertafel oder dgl. mitgemacht hatte; hat man aber nicht ein Recht zu fragen, ob ein Solosänger von nicht gänzlich eiserner Natur, wenn er den nächsten Mittag im „Messias" Solo zu singen hat, sich aller Vorsicht entschlagen darf? Dann erfuhren wir zweitens, daß derselbe seinen Part im Messias ungern sang, weil er „nicht dankbar" sei; darauf fragt es sich aber, ob man in diesem Fall nicht besser thäte, einen solchen Part nicht zu übernehmen. Diesmal nun schien es, daß unser Tenor weder eine Liedertafel vorher mitgemacht, noch ungern gesungen habe, denn seine Leistung, wenn auch nicht frei von Mängeln, war eine weit bessere. Der übermüthige schwelgerische Belsazer fand sogar in ihm einen recht passenden Vertreter. Ueber Herrn Förchtgott ist in Kürze zu sagen, daß er den ihm übergebenen Part (Daniel) in seiner Art und Weise mit aller Sorgfalt ausführte. Leider ist diese Art und Weise nicht ganz die richtige. Wir wollen von den Fehlern in der Tonbildung und der Aussprache ganz absehen und blos von der Behandlung des Recitativs bemerken, daß Herr Förchtgott (wie auch die Vertreterin des Cyrus, Alt) in diese Form ein falsches Pathos hinein brachte. Das Recitativ will einfach deklamirt sein, nicht aufgeputzt mit lyrischen Vortragsmitteln, nicht in die Länge gezogen, sondern einfach singend gesprochen; wo das nicht beachtet wird, da muß eine höchst ermüdende Schwerfälligkeit entstehen, die dem Zweck des Recitativs widerspricht. — Die Chöre gingen recht sicher von statten, was bei den vielfachen Solfeggien sehr anerkennenswerth ist; auch das Orchester war im Ganzen gut, nur zu laut, was freilich vielfach — Mosel, dem heillosen Bearbeiter dieses Oratoriums zur Last fällt, woran wir hier noch ein Langes und Breites zu knüpfen haben.

Vorerst müssen wir aber an das Comitee unserer „Singakademie" eine Anfrage richten.

Liest unser Comitee Musikzeitungen? Hat es je davon gehört, daß Mosel den „Belsazer" und andere Oratorien Händel's grausam verstümmelte? Glaubt es keine Notiz nehmen zu sollen von dem Bestreben unserer Tage: die Werke unserer Meister zu restauriren, von fremden Zusätzen und Abänderungen zu reinigen, welches Bestreben sich in deutschen Landen überall auch durch neue Ausgaben der Originale kund gibt? Wenn das Comitee davon Kunde hatte, dann fragen wir weiter: Was veranlaßte die Chormeister der Akademie ein Händel'sches Oratorium abermals „vermoselt" aufzuführen? Oder hielten dieselben die Mosel'schen Veränderungen für unwesentlich, geringfügig? Wir erlauben uns hier, obwohl es vor Jahren schon an anderer Stelle (in der Niederrh. M. Z.) geschehen ist, den Leser nochmals einen kleinen Einblick in dieselben thun zu lassen. Vor uns liegt das Mosel'sche Textbuch und die englische Originalpartitur (London, Wright vormals Walsh). Vergleicht man die beiden, so findet sich, daß die nach Mosel geordneten Musikstücke in der Originalpartitur in ganz anderer Reihenfolge stehen. Und zwar:

| Mosel. | Händel. Seite |
| --- | --- |
| Chor Nr. 1 . . . . . . . . . . . . | 13 — 21 |
| Chor Nr. 2 . . . . . . . . . . . . | 138 — 141 |
| Recitativ des Cyrus (zusammengezogen) . . | 35 — 40 |
| Chor Nr. 3 . . . . . . . . . . . . | 41 |
| Arie des Besazer . . . . . . . . . . | 74 — 77 |
| (Zwischen diesem und dem vorigen liegt die Partie des Daniel, welche erst unten folgt.) | |
| Recitativ des Belsazer . . . . . . . . | 86 |
| Nr. 7 Daniel . . . . . . . . . . . | 55 — 59 |
| Nr. 9 Chor . . . . . . . . . . . | 60 — 72 |
| Nr. 10, Chor . . . . . . . . . . . | 142 — 146 |
| Recitativ des Belsazer . . . . . . . . | 97 |

| Mosel. | Händel. Seite |
|---|---|
| Nr. 11, Chor . . . . . . . . . . . | 147 — 151 |
| Recitativ der Nitocris . . . . . . . . | 97 |
| Recitativ des Belsazer . . . . . . . . | 93 |
| Nr. 12, Arie . . . . . . . . . . . | 152 — 155 |
| Nr. 14, Chor der Weisen . . . . . . . | 161 |
| Recitativ der Nitocris . . . . . . . . | 164 — 165 |
| Nr. 15, Chor . . . . . . . . . . . | 162 — 164 |
| Recitativ des Belsazer . . . . . . . . | 165 |
| In Nr. 16 Recitativ des Cyrus . . . . . | 134 |
| „ Nr. 17, Recitativ . . . . . . . . | 177 |
| Nr. 18 . . . . . . . . . . . | 178 — 194 |
| Nr. 19 . . . . . . . . . . . | 111 — 120 |
| Recitativ des Daniel und der Nitocris . . . | 201 |
| Daniel . . . . . . . . . . . . | 200 |
| Nr. 20, Chor . . . . . . . . . . . | 202 — 205 |
| Recitativ des Cyrus . . . . . . . . | 213 |
| Nr. 21, Duett . . . . . . . . . . | 220 — 224 |
| u. s. w. bis . . . | 232 |

Daß hier alles untereinander geworfen ist, bedarf keines weiteren Beweises. Daß aber dabei die Sache nicht etwa gewonnen hat, mag unter vielen ein Fall zeigen:

Im Original ruft Belsazer nach dem Erscheinen der schreibenden Hand seine Weisen auf und verlangt die Uebersetzung der fremden Schrift. Dieselben bethenern, daß sie die Schrift nicht lesen können. Darauf singt der Chor „O Bangigkeit, a Schander"! u. s. w. Nun tröstet Nitocris Belsazer und verweist ihn auf Daniel, den dee König safort anspricht: „Bist du der Daniel" u. s. w. Was thut Mosel? Nach dem Chor der Weisen folgt Nitocris mit ihrer Hinweisung auf Daniel, und hierauf folgt der Chor „O Bangigkeit o Schauder." Ist das nicht purer Blödsinn? Und wie? Monatelang haben sich unsere Herren Chormeister mit diesem Werk beschäftigt und „nicht gefunden, daß Mosel viel verändert hat"?!

Daß nebenbei die Theilschlüsse auf ganz andere Punkte verlegt worden sind, daß Mosel einen Schlußchor aus irgend einem andern Häadel'schen Werk angehängt hat, von dem die Partitur des „Belsazer" nichts weiß, davan wollen wir gar nicht reden.

Noch ein wesentlicher Punkt ist uns aufgefallen, der aber so schwierig ist, daß wir Chrysander's dritten Theil abwarten müssen, bevor wir definitives aussprechen können. In der uns vorliegenden Originalpartitur steht dei keinem Chor angegeben, ob es die Babylonier, aber die Perser oder die Juden sind, die ihn singen. In unserem Textbuch nach Mosel ist dies allemal angegeben, und wie wir hören, tragen auch englische Textbücher dieses Merkmal an sich. Nun kommt aber vollständiger Nonsens zu Tage, da die Babylonier (also die Belagerten!) im dritten Theil (d. h. bei Mosel) einen ganz lustigen Chor singen „Seht! wie so schnell Euphrades weicht" u. s. w. Daß das nicht richtig ist geht einfach aus der Camposition, ferner aber auch aus dem Umstand hervar, daß dieser Chor nicht am richtigen Platz steht; er gehört nicht in's babylonische, sandern in's persische Lager! Es will uns aber scheinen, als enthalte dieses Oratorium Chöre und andere Partien, die nicht von bestimmten Personen oder Parteien gesungen werden, sondern als Betrachtungen außer dem eigentlichen dramatischen Verlauf stehen und ganz eigentlich dem Oratorium angehören, welches keine Oper ist. Doch wie gesagt, wir müssen hierüber die Forschungen Chrysander's abwarten.

Kommen wir nochmals auf unser Comitee der Singakademie zurück. Wenn dasselbe von dem Wirrwar des Hrn. Mosel Kunde hatte, was wir doch annehmen müssen, da wir sanst die betreffenden Herren für unfähig halten müßten, ein Institut wie die Singakademie den Forderungen der Zeit und der Kunst gemäß zu leiten, so fragt es sich: was stand dem gegenüber, den Belsazer in seiner Urgestalt, wenn auch mit Auslassung einzelner, unwesentlicher aber veralteter Partien zu bringen? Die Nothwendigkeit neuer Stimmen etwa? Konnte man, wenn es hier auf den Kostenpunkt ankam, in Wien keine Mäcene finden, die hundert Gulden auszugeben sich nicht scheuen, wenn es sich um ein höheres Kunstinteresse handelt? — Wir wallen sogar absehen von der Nothwendigkeit den ganzen Belsazer neu schreiben zu lassen. Konnte man nicht wenigstens aus der Mosel'schen „Bearbeitung" entfernen, was allzu grell von der Wahrheit abführt? Konnte man nicht einige Chöre einzeln abschreiben und an der rechten Stelle einfügen lassen? Konnte man nicht die blos auf Klangeffekt ausgehende übermäßige Instrumentirung Mosel's, das viele Trampeten= und Posaunengetöne beseitigen, was bei dem ohnehin nicht allzustark besetzten Chor der Singakademie so drückend und obendrein unhändel'sch sich breit machte? Nein! Man hat den puren Mosel aufgeführt, man schien ordentlich mit Pietät an ihm zu hangen statt an dem unsterblichen Meister, dem man doch vor Allem Pietät schuldig gewesen wäre.

In Summa: die Singakademie hat hier noch weit größere Verstöße begangen, als neulich die Gesellsch. d. Musikfr. und wir können nur wünschen, daß sie dieselben bald wieder gutmache.

---

## Erste Quartettproduktian des Herrn Hellmesberger.

In der ersten stark besuchten Quartettproduktion dieser Saisan kam, außer Mendelssohn's Es-Quartett op. 12 und Beethavens Cis-moll-Quartett, ein neues Mannuscript von Johannes Brahms: Clavierquartett in G-moll zur Aufführung. Herr Brahms führte sich damit zugleich persönlich als Pianist bei dem Wiener Publikum ein, und wurde mit jener Bonhomie empfangen und ausgezeichnet, welche dasselbe fremden, talentvollen Künstlern gegenüber immer an den Tag legt. Welche Wirkung das neue Werk und der neue Campdnist auf die Mehrzahl der Hörer ausübten, läßt sich nicht genau bestimmen. Wir waren darauf gefaßt, daß Brahms den Wienern vorerst als eine exotische Natur erscheinen werde, und wenn man die Schwierigkeit in Betracht zieht, die jedes neue, eigenartige Werk bei seiner erstmaligen Varführung zu überwinden hat, sa kann man die etwas kühle Aufnahme der einzelnen Sätze, mit Ausnahme des Finale, welches mehr Beifall hervorrief, ganz natürlich finden. Was uns betrifft, so hörten wir dieses Quartett ebensa wie das Publikum zum ersten Mal, und müssen den ersten Eindruck schildern, wie er wirklich war, unvorgreiflich dem, welchen wir vielleicht nach genauerer Bekanntschaft, und wenn das Werk gedruckt sein wird, auszusprechen haden werden. Sollen wir aufrichtig sein — und Herr Brahms wird uns das um so lieber gestatten, als diese Bl. sein Tatent allezeit mit großer Achtung behandelt haden — sa müssen wir gestehen, daß wir wünschten, er hätte zu seinem ersten Debut lieber ein andres Werk gewählt als gerade dieses. Es läßt den Autor wohl überall erkennen, aber nicht gerade von seiner glücklichsten Seite. Der erste Satz (G-moll $^4/_4$, Allegro) zieht sich in einem Athemzuge, fast ohne Gegensätze fort, und reiht sich den späteren Compositionen Schumanns an. Die melodische Erfindung ist nicht bedeutend, die Haltung des Ganzen monoton. Die vier Instrumente sind fast fortwährend gleichzeitig beschäftigt, nicht dem Wesen der Kammermusik gemäß streng individualisirt, sondern nur der Klangwirkung dienend. Der zweite Satz („Intermezzo") geht ebenfalls aus moll (C-moll, $^9/_8$). Sein Thema ist überaus reizend; nur scheint uns der Fortgang von Anfang herein gleich etwas zu grell modulirend, man glaubt sich schon in der Durchführung. Das Trio klingt zerrissen, namentlich periodisch unklar. Da dieses Intermezzo in einem sehr mäßigen Allegretto-Tempa geht, so möchte man nun entweder ein wirkliches Adagio oder einen recht lebhaften Satz hören. Statt dem folgt ein Andante (Es-dur $^3/_4$), das fast wie ein langsamer Menuett klingt, und daher abermals keinen rechten Gegensatz bildet. Auch hier wieder spielen alle Instrumente fast durchaus zugleich, und die Monotonie des Klanggepräges wird um so fühlbarer, als wie gesagt, schon innerlich kein genügender Gegensatz zum Vorausgegangenen vorhanden ist. Dazu kommt eine gewisse

materielle, mehr plumpe als effektvolle Behandlung der kräftigen Stellen des Claviersatzes. Nun das Finale (Rondo alla Zingarese, G-moll $^2/_4$, rasches Tempo). Wir wissen, daß Haydn, Beethoven, Schubert u. Andere in ihren Symphonien, Quartetten u. s. w. auch mitunter nationale Anklänge bringen, aber idealisirt, durch die Kunst veredelt, mehr angedeutet als copirt. Was Brahms hier dietet, ist im Thema der reine Czardas mit allem sinnlichen Effekt des Tanzrhythmus. Wir gestehen, daß uns das, so hübsch der ungarische Typus nachgeahmt ist, für ein Kammermusikwerk vom Uebel scheint; wir wünschten diesen Ton in deutschen Werken dieser Gattung nicht so leichtfertig angeschlagen und durchgeführt. Was will es überdies sagen, wenn der Componist in seinen drei ersten Sätzen der schwärmerische, deutsche Jüngling par excellence ist, und im Finale auf einmal uns in die leibhaftige Pußta versetzt? — Reizend ist allerdings der Mittelsatz mit seinen rollenden Sechzehnteln im Clavier und seinen Pizzikato's in den Streichinstrumenten. Diesem schreiben wir es auch zu, daß das Finale (welches übrigens durch einen dem Cellisten Herrn Röver an seinem Instrument passieten Unfall unterbrochen, und nach einiger Zeit von vorne gespielt wurde) mehr Beifall fand, als die drei ersten Sätze, in welchen der Componist so manchem mit seinen weiteeen Compositionen noch nicht bekannten Hörer als talentvoll, geschickt, aber noch nicht zur künstlerischen Reife vorgescheitten erscheinen mochte. — Ueber den Clavierspieler Brahms speechen wir wohl bei einer andern Veranlassung. Wir hatten bereits Gelegenheit, ihn nach dieser Seite als ganz ausgezeichnet kennen zu lernen.

## Nachrichten.

Joachim kehrt von London nach Hannover zurück, um dort während des Winters die Hofconcerte zu leiten.

Padesloup's Concerts populaires in Paris sind unter großem Zudrange wieder eröffnet worden und wurde u. A. Beethoven's C-moll Symphonie aufgeführt.

Fr. Kiel's „Requiem" ist im 5. Gewandhausconcert in Leipzig aufgeführt worden. Die Haltung des Auditoriums soll nach der N. Z. f. M. eine „reservirte" gewesen sein. In den „Signalen" hält L. Nohl „seinem Freunde" eine überschwängliche Lobrede.

Auch in Berlin wurde, wie in Leipzig, Mendelssohn's Todestag durch eine Aufführung des Kiel'schen Requiems gefeiert, welches den größten Theil der betreffenden Concerte einnahm.

Hofkapellmeister Rietz in Dresden ist bedenklich krank.

Die Kammermusik gewinnt in Italien an Boden. In Florenz Neapel und neuestens auch in Mailand sind „Quartettgesellschaften" entstanden, welche alle Elemente glücklichen Gedeihens in sich tragen.

L. Uhland, der deutsche Dichter und Patriot, der den Componisten so herrlichen Stoff zu Liedern gegeben hat, ist gestorben.

Von Anton Rée ist bei Plenge in Copenhagen eine Cadenz zu Beethovens C-mollConcert erschienen, welche Clavierspielern willkommen sein dürfte, besonders solchen, die sich selbst keine zu schreiben getrauen.

Die Kammermusik-Aufführungen des Herrn Concertmeisters David in Leipzig haben am 8. November begonnen, und zwar mit einem Quartett von Haydn in D-dur, Quintett für Streichinstrumente und Clarinette von Mozart, dann Beethovens Septett.

Franz Lachner's Suite für Orchester ist als op. 113 bei Schott in Mainz erschienen.

In Frankfurt a. M. haben sich in den letzten Wochen hören lassen: Frl. Desirée Artôt, Frau Schumann, Herr und Frau Marchesi, Frl. Molique, die Herren Stockhausen, Vieuxtemps, Henkel, Buhl, Straus, und in zwei Museums-Concerten Frau Viardot-Garçia und Herr Lauterbacher.

Im ersten Abonnementsconcert in Barmen kam ein Kyrie aus einer Messe von dem dortigen Musikdirektor Anton Krause zur Aufführung.

Ferdinand Hiller's Oper „die Katakomben" ist in Carlsruhe aufgeführt worden. Der Erfolg soll sehr günstig gewesen sein.

Wien.

In einer früheren Nummer d. Bl. war, norddeutschen Musikzeitungen folgend, das Gerücht erwähnt worden, Herr Luib habe eine Biographie Schuberts vollendet. Eingezogenen Erkundigungen nach ist dieses Gerücht insoferne unrichtig, als Herr Luib blos das Material zu einer Biographie liegen, die Arbeit selbst aber kaum begonnen hat. Uebrigens erfahren wir gleichzeitig, daß das Material, welches Herr Luib besitzt, kein anderes ist, als dasjenige, welches auch Herrn von Kreißle, dem Verfasser der bereits bekannten biographischen Skizze, vorliegt. Der Letztere hat dem Vernehmen nach eine vollständige Umarbeitung seines Werkchens vorgenommen, und dasselbe bedeutend erweitert und vermehrt. Es ist zu hoffen, daß auf diese Weise endlich ein wenigstens biographisch ausreichendes, vollständiges Werk über Schubert das Licht der Oeffentlichkeit erblicken wird.

In der neuen evangelischen Kirche im Markt Neunkirchen bei Gloggnitz wird so eben eine kleine Orgel (1 Manual und Pedal) von dem Wiener Orgelbauer Hesse aufgestellt, die das seltene Lob verdient bei wenig Stimmen einen schönen, sonoren, nicht schreienden Ton zu haben. Die Disposition ist diese: im Manual: Principal 8' (1. Oktave von Holz, die übrigen von Zinn), Principal 16' von $\bar{c}$ an (Zinn), Viola, 8' (1. Okt. Holz die übr. Zinn), Flöte 8' (1. und 2. Okt. Holz dann Zinn), Oktave 4' (Zinn), Flöte 4' (Zinn), Flöte $2^2/_3$, Superoktav 2', Quint $1^1/_3$', Oktovino 1'. Im Pedal: Subbaß 16' (Holz), Principalbaß 8' (Holz). Cello 8' (Holz). Das Pedal ist vollständig chromatisch, geht von C bis $\bar{c}$ (incl.) und spielt sich sehr angenehm, da die Tasten nicht wie bei Hesse's früheren Werken zu eng gelegt und zu kurz sind. Eine Pedalcoppel verstärkt den Baß sehr wirksam. Das halbe Principal 16' im Manuale ist freilich eine Abnormität, kann auch nur bei vollem Werk gebraucht werden; da es diesem einen schönen ernsten Charakter verleiht, ein vollständiges 16 füßiges Register aber wegen Mangel an Raum nicht durchführbar war, so ist diese Stimme relativ zu loben. Das Gebläse ist nach französischem Princip mit aus- und einwärts gehenden Falten, der Windzufluß genügend. Die Arbeit scheint solid. — Man verdankt dieses Werk, um welches manche Stadtkirche das kleine Neunkirchen beneiden könnte, hauptsächlich der Einsicht des Herrn Pfarrer Kolatschek in Wr. Neustadt.

Ueber die neuliche Aufführung des „Messias" ist noch nachträglich zu bemerken, daß der allerhöchste Hof und die höchsten Staatswürdenträger ihr beiwohnten. Ferner, daß der Aufführung ein von J. Weilen gedichteter Prolog voraus ging, der von Herrn Anschütz gesprochen wurde. Am hiesigen Conservatorium sind für das Gesangfach zwei neue Lehrerinen angestellt worden: Frau Marschner und Frau Passy-Cornet.

## Concertankündigungen.

Sonnabend den 22. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert des Pianisten Herrn Tausig.

Sonntag den 23 Mittag halb 1 Uhr im Hofoperntheater 2. philharmonisches Concert. Ouverture Nr. 2 zu Leonore von Beethoven. Arie von Pergalese. C-Symphonie von Schubert.

## Briefkasten der Redaktion.

K. in O. Wir berichtigen diese Kleinigkeiten bei Gelegenheit der Fortsetzung Ihres Artikels. — M. in N. Sie erfahren aus der Fortsetzung wie es mit dem Gewünschten steht. Dank für den Wink wegen Gl.. Nun hätten Sie sich freilich Zeit lassen können; ich wußte nicht voraus, daß die Sache sich verzieht. — S. in L. Es gibt keine solchen Concerte weiter. Das Uebrige brieflich.

### Berichtigung.

Wir werden nachträglich um die Berichtigung einiger sinnstörenden Druckfehler ersucht, welche in dem Artikel „Die neue Pariser Stimmung" stehen geblieben sind.

In Nr. 38 Seite 302, Spalte 1, Zeile 13 von unten ist statt: „später mit as bezeichnet" zu lesen: später mit $a_1$ bezeichnet. — Ebendas. Spalte 2, Zeile 4 von oben statt 232×2 : $\frac{932}{2}$. — Seite 303, Spalte 1, Zeile 17 u. 18 von oben statt „der positiven Resultate tiefer Wissenschaft" — die positiven Resultate dieser Wissenschaft. — Ebendas. Zeile 26 von oben statt „prüfen" — preisen. — Ebendas. Zeile 35 statt „verwendbar" anwendbar.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 48. Wien, 29. November 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 2 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Josef Haydn und seine fürstlichen Mäcene.

(Schluß.)

Leider sollte der biedere Fürst diese höchste Ruhmesblüthe seines Pfleglings nur zum Theile mehr erleben; Haydn's Hauptwerke, die ihn damals und für immer berühmt gemacht, sind fast alle nach Nikolaus Josefs Tod, unter dem nur 4 Jahre regierenden Fürst Anton, den Haydn, in England abwesend, nur kurze Zeit zu Gesicht bekommen, und der daher füglich übergangen werden kann, sodann unter Fürst Nikolaus geschaffen worden, unter dem Haydn durch 15 Jahre, vom Jahre 1794 bis zu seinem Tode verblieb.

Es ist nicht meine Schuld, wenn in Folge genau eingezogener Erkundigungen das Bild dieses letzteren Mäcens gegen den früheren, so wie gegen die günstigen Schilderungen absticht, die über das Verhältniß desselben zu Haydn in den biographischen Notizen vorzukommen pflegen.

Der verwickelte Charakter dieses merkwürdigen Cavaliers muß jedem ein psychologisches Räthsel bleiben, der nicht den Gang, den seine Erziehung genommen, ins Auge faßt. Er brachte seine Jugend bei einem Grafen Esterhazy, Erzbischof von Erlau zu, einem der edelsten, tugendhaftesten Menschen, von denen man nur je vernommen, dessen ganzes Leben nur eine ununterbrochene Kette von Segen und Wohlthun gewesen, und der zuletzt, nachdem er, unzählige Schul- und Armenhäuser, Kirchen und Spitäler gebaut, und in wahrhaft evangelischer Demuth nicht einmal seinen Namen auf diese Monumente seiner Wohlthätigkeit zu setzen erlaubte, so arm starb, daß das vorgefundene Geld nicht einmal zu einem anständigen Leichenbegängniß hingereicht.

Aus so vortrefflicher Schule trat der Fürst in jene der großen Welt, die er auf Reisen durch ganz Europa mit all ihrer Ueppigkeit und Verschwendung, ihrem Prunken mit Kunstschätzen etc. etc. kennen gelernt, um schließlich nach dem Tode Antons jenes unermeßliche Erbe anzutreten, das bekanntlich dies Fürstenhaus zu einem der reichsten in der Welt macht.

So begreifen sich einigermaßen die scheinbar unvereinbaren Gegensätze, die sich im Charakter des Fürsten Nikolaus zusammenfanden. Während er seinem Cultus so ergeben war, daß er täglich zweimal, Vor- und Nachmittag, dem Gottesdienste anwohnte, und so bewandert im Ritus, daß er einst bei der Einweihung der Pottendorfer Schloßkirche dem Erzbischofe Hohenwart Schnitzer, die dieser gegen das kirchliche Ceremoniel zu begehen nahe daran war nachzuweisen vermochte, vereinte er in großer Gesellschaft die Liebenswürdigkeit des Weltmannes mit der Würde des Grandseigneur; mäßig und nüchtern in Bezug auf Speise und Trank gab er sich andererseits jenen weltbekannten Schwächen hin, die ungeheure Summen verschlangen; für seine Person lediglich ein Freund der Kirchenmusik, aus der sogar, wenn er nicht Gäste hatte, seine Kammer- und Tafelmusik fast allein bestand, hielt er eine der glänzendsten Privatkapellen, die selbst einzelne Opern besser als das Hoftheater aufzuführen vermochte; so human, daß er zuweilen selbst die Speisen der Sängerknaben kostete, um von der Güte derselben sich zu überzeugen, und so ein edler Wohlthäter, daß er unaufgefordert und im Geheim die Armuth in ihren verschämten Winkeln aufzusuchen pflegte, konnte er, wenn durch Undank gereizt, zu kleinlichster Rancune herabsinken*); ein so guter Wirth, daß er, die Rechnungen zu revidiren, tagelang saß und, wie er einst selbst scherzend sagte, kein Stiefelzieher im Schloße war, von dem er nicht wußte, entfaltete er andererseits eine fast märchenhafte orientalische Pracht des Hofhaltes, der nach und nach sein ungeheures Vermögen verschlang, und von welchem angezogen oft 40—50 Cavaliere aus den ersten Häusern Europa's, besonders zur Zeit der berühmten Herbstjagden, in Eisenstadt sich zusammen fanden. Es mochte einen eigenthümlichen Anblick gewährt haben, wenn an einem Hochfeste alle diese Cavaliere und der Fürst unter ihnen, dessen ungarisches, von Gold und Juwelen strotzendes, Gallakostüme auf eine Million geschätzt ward, in unabsehbarer Reihe reichgeschirrter Vier- und Sechsspänner, phantastisch geschmückte Laufer voran, zur Bergkirche fuhren, während 200 Mann der prachtvollen fürstlichen Garde und 50 Chasseurs zu Pferde paradirten und von den benachbarten Höhen Zwölf- und Vierundzwanzigpfünder donnerten.

Nach dieser Schilderung mag wohl der Leser bereits ahnen, welche Bewandtniß es mit der Kunstliebe des Fürsten, namentlich in Bezug auf Musik und den Tonheros, der sie an seinem Hofe vertrat, haben mochte. Mit beiden zu prunken, auch hierin der erste Cavalier Europas zu sein, darauf reducirt sich bei genauer Prüfung Alles. Seine Vorliebe für Mich. Haydn's, Reutter's, Hoffmann's Kirchencompositionen darf nicht verführen; sie war doch offenbar nur eine, vielleicht von Erlauer Jugendeindrücken datirende Marotte bei einem Manne, der

*) Die Sängerin Beysteiner und der Sänger Forti wußten hievon zu erzählen. Erstere, ein Hirtenmädchen aus Eisenstadts Umgebung, auf deren herrliche Stimme der Sänger Bevilaqua zufällig aufmerksam geworden und die dann auf Kosten des Fürsten herangebildet und erzogen worden war, nahm contraktbrüchig ein Engagement in einem Theater der Residenz. Dort ließ sie der Fürst durch die Polizei aufgreifen und nach Eisenstadt abschieben, wo sie Abbitte leisten und wieder in die Kapelle eintreten mußte. Kaum war dies geschehen, kündete er ihr wie einer Küchenmagd mit 14tägiger Frist den Dienst und jagte sie nach dieser Zeit schimpflich davon. Auch der Sänger Forti, der gleichfalls dem Fürsten alles verdankte, hatte zwar nicht contraktbrüchig aber gegen den Willen desselben einer Sängerin zu Liebe den Dienst verlassen. Diesen erklärte der Fürst als Rekrutirungsflüchtling, er ward als gemeiner Soldat in ein Kürassierregiment gesteckt, dann vom Fürsten, der eine weit reichende Hand hatte, für sich reklamirt, bei dem dann der arme Schelm im ordinären Soldatenkittel so lange Sängerdienste thun mußte, bis sich seiner einige reiche Adelige erbarmten, die ihn, indem sie auf ihre Kosten einen Ersatzmann zum Regiment stellten, frei machten.

weder für Palestrina, Bach, Händel noch für Jos. Haydn's, klar zum Herzen sprechende Sprache Empfänglichkeit und Sinn und überhaupt in Künsten und Wissenschaften nur die oberflächliche Bildung des Weltmannes besaß.

Wohl auch weniger der Kunst- als der Prunkliebe, die ihn auch eine der kostbarsten Gemäldegalerien anlegen ließ, verdankte jene berühmte Capelle ihr Entstehen, wie sie wohl kein Privatmann je besessen, und die zur Zeit ihrer höchsten Blüthe nahezu aus 80 Köpfen und fast lauter Virtuosen bestand. Vorzügliche Zierden derselben waren, um nur einige zu nennen: Henneberg, Bevilaqua, die beiden Tomasini, die beiden Prinster, Hyrtl, Forti, Wild, die Beysteiner, Süß &c. &c.; auch musikliebende Cavaliere, wie Fürst Rasumowski, Graf Fuchs, Lamberg &c. pflegten gelegenheitlich mitzuwirken. Von der Trefflichkeit dieser, in ihrer Art einzigen Capelle mag die Thatsache Zeugniß geben, daß, als sie im Jahre 1813, wo der Fürst unter Sequester kam, aufgelöst ward, sämmtliche Mitglieder derselben alsogleich wieder vortheilhaftes Unterkommen bei Hofcapellen, oder reichen Adeligen fanden. Wie stolz der Fürst selbst auf dies musikalische Elitecorps gewesen, geht daraus hervor, daß bei den Schloßbällen nicht etwa dieses, sondern eigens von der Ferne herbei berufene Musici die Tänze spielten, während die Mitglieder der Capelle als geladene Gäste sich unter die vornehme Ballgesellschaft mischen durften.

Um mit ihnen Staat zu machen und sie und ihre neuesten Compositionen seinen Gästen vorzuführen, lud der Fürst auch bei besondern Gelegenheiten musikalische Celebritäten nach Eisenstadt; so sprachen Salieri, Abbé Vogler *), Gyrowetz, Kreutzer, Beethoven hier ein, welch letzterer aber, als er beim Fürsten und Hummel ein spöttisches Nasenrümpfen über seine producirte C-Messe zu bemerken glaubte, alsogleich wieder wie ein Sturmwind von dannen fuhr.

Dirigenten obiger Capelle waren für die Kirchenmusik Vicekapellmeister Fuchs, Concertmeister hingegen und Operndirigent Hummel. Haydn behielt zwar, selbst in Pension, den Rang und Titel, pflegte auch seine neuesten Compositionen stets in eigner Person zu dirigiren, besaß aber sonst an des Fürsten Nikolaus Hofe bei weitem nicht das Ansehen und den Einfluß, den man bei der Eitelkeit des Fürsten und dem Weltruhme, dessen sich der große Meister bereits erfreute, billig hätte erwarten sollen. Diese befremdliche Thatsache ward mir von den noch lebenden Zeugen allseitig versichert und das Benehmen des Fürsten, der sich jede Gunstbezeugung gegen den Künstler, die Pensionszulage, das Weindeputat aus dem Schloßkeller &c. &c. erst durch die Fürbitte der Fürstin Marie abnöthigen ließ, das ärmliche Grabmal, das er ihm auch wieder erst auf Andringen englischer Prinzen gesetzt, bestätigen es nicht minder wie Haydn's beredtes Schweigen über diesen Fürsten, während sein Mund von Liebe und Dank gegen den alten Fürsten Nikolaus Josef und die Fürstin Marie überfloß. Diese Zurücksetzung, die er von dem wunderlichen Heiligen, unter dem er seine Tage beschließen sollte, erfahren mußte, schein' übrigens Haydn's sich immer gleichbleibende heitere Bonhomie um so weniger getrübt zu haben, da er durch die Londoner Ersparnisse zu einer vom fürstlichem Hause unabhängigeren Stellung gelangt war; nur so gelegenheitlich äußerte er einmal gegen die Sängerin Süß: Es sei doch schmerzlich und kränkend, daß der Fürst ihn, den alten Mann die weiten Wege — die drei Complexe von Eisenstadt sind zusammen ziemlich ausgedehnt — zu Fuß laufen lasse, während dem Kammerdiener Equipage zur Verfügung stehe *).

Wichtiger jedoch als der Rapport zwischen Fürst Nikolaus und unserm Meister dünkt mir jener, der zwischen letzterem und der herrlichen Capelle statt gefunden, der er durch eine lange Reihe von Jahren noch vorstand, deren Mitglieder mit Enthusiasmus an ihm hingen, die ihn verstanden **), und mit denen er seine letzten Schöpfungen in Eisenstadt vorzuführen pflegte. Die Rückwirkung dieses seltnen Künstlervereins auf die Werke der letzten Periode Haydns scheint mir unverkennbar, und so wie sich in ihrem kühneren, freieren Style der Einfluß Mozarts, der mit Wucher zurückgab, was er empfangen, und des großartigen Weltlebens, das der Meister in England pulsiren gesehen, nicht zu verkennen ist, dürfte bei einigen derselben, namentlich den Kirchencompositionen, die theilweise allzuüppige Farbenpracht der Instrumentation, die Connivenz gegen das Virtuosenthum in lokalen Einflüßen seiner musikalischen Umgebung in Eisenstadt, der er sich nicht ganz zu entziehen vermochte, zu suchen sein.

Wenn es etwas gab, was Haydn über den mehr oder minder hervortretenden Kaltsinn seines letzten Mäcens zu trösten vermochte, so mußte es gewiß die begeisterte Liebe und Verehrung sein, die des Fürsten Gattin, Marie, geborne Fürstin Lichtenstein ihm zollte. Man kann nicht ohne Theilnahme und Rührung das überaus zarte Verhältniß betrachten, das zwischen dieser edlen Frau und dem heitern anakreontischen Greise statt gefunden, den sie wie nur eine Mutter ihren Säugling fort und fort hätschelte und liebkoste, Kränkungen von ihm abwehrend, ihm gute Bißlein zuwendend, und der wieder anderseits mit all der Innigkeit, deren nur sein für dergleichen Freundschaftsgefühle so empfängliches Dichtergemüth fähig war, an seiner Beschützerin hing. „Wenn meine gute Fürstin Marie und der edle Wein, den sie mir verschaffte, nicht wäre, lebte ich armer alter Mann wohl nicht mehr," äußerte er wiederholt.

Dieselbe Liebe wie für seine Person trug die Fürstin auch auf seine Werke über; eine große Freundin von Streichquartetten wollte sie auch später nur immer Haydn'sche, und neben ihnen höchstens noch Mozart'sche hören, so daß die nach einiger Abwechslung in der Kost lüsternen Executirenden zuweilen die List sich erlaubten, in den Umschlag eines Quartettes der obigen zwei die Auflagstimmen eines Beethoven'schen oder Onslow'schen einzuschmuggeln.

---

Ich kann von dem anziehenden Gegenstande, als welcher dieser große Tonsetzer von so vielen Seiten erscheint, nicht scheiden, ohne, auf das Ganze zurück blickend eine Frage aufzuwerfen.

Wohl mit Recht hat man in seiner, vorherrschend den Charakter sonniger Heiterkeit und gemüthlichen, bürgerlichen Begnügens tragenden Muse den Reflex jener glücklichen Verhältnisse erkannt, die es ihm vergönnten, ein volles halbes Jahrhundert seines Erdendaseins ferne von materieller Noth und all dem, oft selbstgeschaffnen Elend, das das Genie hienieden zu begleiten pflegt, hinzubringen; aber liegt vielleicht

*) Die Art, wie dieser präntentiöse Abbé in Eisenstadt auftrat, ist für ihn, den Mozart „einen musikalischen Spaßmacher" genannt, charakteristisch genug.

Er hatte eine neue Vesper mitgebracht, verlangte aber, daß zur Aufführung dieser seiner Composition der horizontale Orchesterraum, der doch selbst einem J. Haydn zur Produktion seiner Werke genügte, in einen amphitheatralischen umgestaltet werde. Er erhitzte durch sein Schwadroniren über die wunderbaren akustischen Wirkungen dieses Umbaues die Phantasie des Fürsten dergestalt, daß dieser, es gar nicht erwarten könnend, amphitheatralische Musik zu vernehmen, die Zimmerleute selbst durch seine Gegenwart anfeuerte, ihnen die Schragen hielt, die Werkzeuge hin und wieder trug. &c. &c.

*) Genau besehen hatte also Haydn am fürstlich Esterházy'schen Hofe denselben Rang wie Mozart am erzbischöflichen Domestikentisch zu Salzburg: „Nach dem Kammerdiener, aber vor dem Koch."

**) So lobte er unter anderm die beiden Tomasini als solche, die seine Quartette ganz in dem Geiste, wie er sie concipirt hatte, vortrugen.

nicht in eben dieser behaglichen, von keinerlei Schrecknissen des Lebens heimgesuchten Existenz theilweise auch der Grund, warum Haydn im Großen und Ganzen hinter Mozart und Beethoven zurücksteht, warum seine Werke, selbst die anerkanntesten nicht diese, jedes kritischen Senkbleies spottende Tiefe zeigen, wie wir sie an so vielen Schöpfungen jener unvergleichlichen Meister gewahren, von denen der Eine mit der gemeinen Nothdurft des Lebens, der Andere mit den Dämonen seines Innern und physischem Gebrechen fort und fort im harten Kampfe lag?

## Recensionen.

### Louis Anger.

„Christnacht", von Aug. Graf von Platen. Cantate für Chor- und Sologesang mit Orchester. Clavierauszug, op. 4. Leipzig, Whistling.

Concert-Ouvertüre für großes Orchester. Partitur op. 5. Ebds.

Präludium und Fuge für die Orgel. Op. 6. Leipzig, Peters.

Genrebilder. 6 kleine Tondichtungen für Pianoforte op. 8. Leipzig, Hofmeister.

5 Lieder für Männergesang, op. 9. Leipzig, Kahnt.

6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, op. 10. Lpz. Peters.

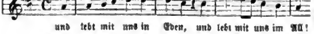
5 Lieder für vierstimmigen Männerchor. op. 11. Winterthur, Rieter-Biedermann.

-r- Die genannten Werke lassen nichts weiter zu wünschen übrig als ein ganz klein wenig künstlerische Inspiration, sonst kann man eben nichts gegen sie einwenden. Sie bekunden einen Autor, der alle musikalischen Ausdrucksmittel vom Orchester und der Orgel herab bis zum Männerchor anzuwenden und in allen möglichen Stylarten, von den erhabensten bis zu den leichtesten hindurch zu schreiben versteht. Eine solche Vielseitigkeit ist zwar sehr zu loben und jedem strebsamen Musiker zu wünschen; allein sie hat in der Gegenwart immer ihre Bedenken und setzt jedenfalls eine nicht gewöhnliche Begabung voraus. Eine solche vermögen wir aber bei L. Anger nicht zu entdecken, denn wir sind schlechterdings außer Stande, uns aus seinen Werken eine ausgeprägte künstlerische Physiognomie zusammenzuconstruiren. Er ist und bleibt ein Durchschnittscomponist, wie es deren gegenwärtig unzählige gibt. Er gehört weder zu einer bestimmten Schule, noch lassen sich Züge entdecken, die ihn über das Niveau einer anständigen Mittelmäßigkeit erhöben.

Die Cantate „Christnacht" behandelt einen Text, der die einfach erhabenen Worte und Grundgedanken der biblischen Erzählung in romantischen Dunst verflüchtigt und sich deßhalb sehr schlecht zur Composition eignet. Der „Chor der Seraphim" redet u. a. folgendes:

Laßt Eigentriebe (!!) schweigen,
Die Liebe ward geboren;
ferner: Der den kristallenen Himmel vergaß
Bringt zu Gefallenen ewiges Maaß (!!) und
zum Schluß: Vergeßt der Schmerzen jeden (!)
Vergeßt (?) den tiefen Fall
Und lebt mit uns in Eden
Und lebt mit uns im All.

Da ein so grunderbärmlicher Text ohne jegliche Spur von einfach wahrer Empfindung einen Componisten schlechterdings nicht erwärmen kann, so wundern wir uns auch nicht, daß Anger's Musik dazu jeglichen Schwunges und jeglicher poetischen Erhebung baar geblieben ist. Man vergleiche das Fugenthema des Schlußchors, in welchem alles Vorhergehende seine Pointe finden sollte:
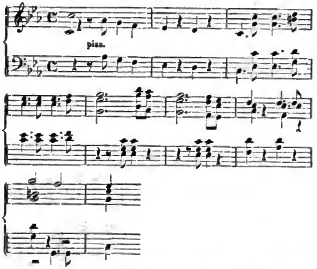



Kann es etwas Kläglicheres geben? — Oder greifen wir ein kurz vorhergehendes Motiv heraus:




Aus solchen und ähnlichen Melismen besteht aber das Ganze. — Den Schlußchor ausgenommen findet sich kaum irgend ein Ansatz zu thematischer oder contrapunktischer Arbeit, wie man sie in einem solchen Werke, namentlich, da es zugleich religiösen Inhaltes ist, doch immer erwartet. Läßt sich schon ein durchweg homophon gehaltenes Lied für 4 Stimmen, wenn es mehr als 8 Takte hat, kaum anhören, um wie viel weniger eine Cantate mit Orchester! Das Werk kann somit nur als ein verfehlter Versuch betrachtet werden.
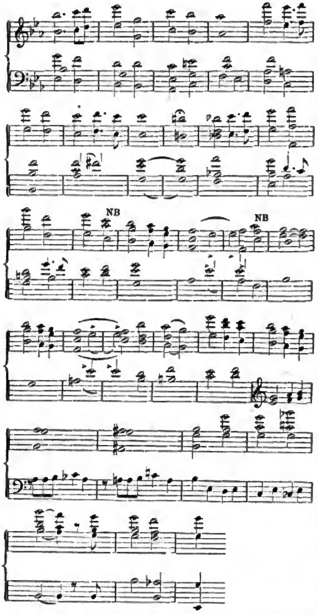
Die Concert-Ouvertüre op. 5 ist nach der bloßen Partitur schwer zu beurtheilen. Der Anfang klingt leidlich viel versprechend, wenn er auch ein wenig stark mit Beethoven'scher Tinte geschwärzt ist:




Nachdem hiermit einige Seiten operirt, tritt ganz plötzlich ein neues leidenschaftliches Motiv ganz abgerissen auf, wird aber gar nicht weitergeführt. Es entwickelt sich somit nichts; das Werk schreitet in ziemlich kurzen Absätzen weiter, die sich um so weniger zu einem Ganzen zusammenrunden wollen, als die harmonischen Fortschreitungen oft seltsam unerwartet, unbefriedigend, ohne Spannung, ohne Noblesse oder eine gewisse Gravität sind, wie doch das Thema erwarten ließ. Das unten angeführte Beispiel wird dies zum Theil schon verdeutlichen, so regelrecht und untadelhaft es an sich sein mag. Man verlangt von einem Orchesterwerk immer breite Anlage, große in sich abgerundete Theile, die symmetrisch in- und durcheinandergefügt, eine volle und ungeschwächte Ausführung jedes auftretenden Gedankens zulassen. Bei dieser Ouvertüre haben wir das Gefühl, als wären die Theile nur aneinandergeschoben aber nicht durch eine innere Nothwendigkeit verbunden, und als wäre die Phantasie des Componisten zu kurzathmig um ein Motiv zu voller Blüthe zu entfalten, eine Periode sich vollkommen ausdehnen und abrunden zu lassen. Darum ist auch die Durchführung nach dem 2. Hauptthema, auf welcher ohne Zweifel der Schwerpunkt des ganzen Baues liegt, nur sehr kurz und wenig bedeutend ausgefallen. Hier befriedigt die thematische Arbeit durchaus nicht; wie denn diese überhaupt keine starke Seite des Autors zu sein scheint, denn die Verkürzung des Hauptthemas:



gegen Ende und besonders die Art, wie sie verwendet wird, will uns nicht recht in's Ohr; andere Theile des Themas, namentlich der erste und letzte, die unseres Erachtens am meisten ergiebig waren, kommen dagegen wenig zur Entwicklung. Vielleicht fehlte es dem Componisten an Geduld zu contrapunktischen Experimenten, oder, was freilich wahrscheinlicher, an Tiefe und Reichthum der Phantasie. Die beiden andern Themen wenigstens scheinen das Letztere zu bestätigen. Das eine lautet etwa so:




Eigenthümlich kann man es nicht gerade nennen, tiefen Gehaltes wohl auch schwerlich, es besteht aus anständigen melodischen Phrasen und gangbaren Harmonien, die uns aber doch nicht fein benützt erscheinen vgl. das NB. Bei der Wiederholung (in C-dur) schlingt sich hin und wieder an passender Stelle das erste Motiv



hinein. Auch das 3. Hauptthema beginnt mit folgender Geistreichigkeit:
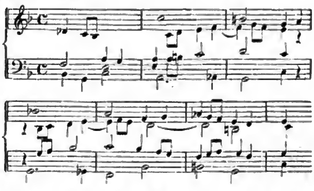


u. s. w.

So wenig daher dem Werk ein höherer Werth zugeschrieben werden kann, so möchten wir es doch schon einmal aufführen hören, um zu beurtheilen, wie weit etwa der mangelnde Gedankeninhalt durch feine Klangfarben ersetzt wird. —

Diese beiden Werke zeigen, daß das Talent Anger's in keiner Weise hervorragend zu nennen ist. Die folgenden, weit weniger anspruchsvollen, bestätigen dies. Das Orgelstück hat für uns nur den Werth einer contrapunktischen Studie. Dem Präludium fehlt jedes scharf markirte Motiv, es bewegt sich vielmehr in lauter aneinander gehängten geläufigen Orgelfiguren, denen wir kein Entwicklungsprincip abzugewinnen vermögen, ganz ähnlich wie Jemand gedankenlos phantasirt. Bach scheint daher dem Autor nicht vorgeschwebt zu haben. Die Fuge hat folgendes Thema:

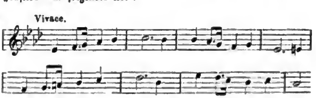


dessen Verarbeitung aber höchst erzwungen und schulmeisterlich zusammengeseufzt klingt. Freiheit und Grazie der Bewegungen sind die ersten Bedingungen alles echten Contrapunktes. Gleich zu Anfang aber steht folgende Stelle, welche nicht die steifste ist, die darin zu finden:



Unseres Erachtens müßte diese Stelle anders harmonisirt werden um gut zu klingen. Hätte ferner der Comp. ein besser rhythmisirtes Gegenthema erfunden, so wäre wenigstens die tödtlich langweilige Monotonie des unaufhörlichen Metrums 4/4  vermieden worden. Es gibt keinen ledierneren Orgelrhythmus als diesen. — So bleibt denn die Fuge leider ein Exercitium ohne allen Aufschwung und ohne einer Spur von kirchlicher Würde oder feierlicher Erhabenheit.

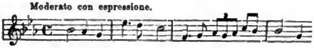
Die „Genrebilder" führen zwar den gemeinsamen Titel „Tondichtungen" und tragen außerdem die Ueberschriften: 1. Helgoland, 2. die Libelle, 3. Rastloses Streben, 4. Sicilianisch, 5. Träumerei, 6. Rosen im Haar; was man sich jedoch darunter zu denken hat, mögen folgende Beispiele veranschaulichen. Wir geben absichtlich nur die nakten Motive, weil sie den „dichterischen" Ideengehalt am reinsten zu erkennen geben. Der Autor strebt also „rastlos" in folgender Art:




Hiezu denke sich Jeder das Schönste und Beste, was er vermag — was Anger gibt ist nicht besonders — die Sache wird im-

mer eine elendigliche Fadheit bleiben. Anger's „Träumerei" ist in folgender Weise gedichtet:
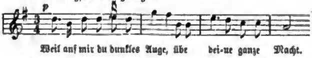
Moderato con espressione.



Schlafen Sie wohl Verehrtester! —

Der Gedankengehalt, über den unser Autor verfügt, hat sich uns aus diesen Beispielen wohl so hinlänglich und allseitig vergegenwärtigt, daß wir nach den Liedern für Männer- und für gemischten Chor kein absonderliches Verlangen mehr verspüren. Daher wollen wir uns auch damit begnügen, schließlich zu vermelden, daß Louis Anger Lenau's „Weil auf mir, du dunkles Auge" — dessen Ueberschrift „Bitte" er sehr geistreich in „Zauber der Nacht" corrigirt — 1. für Männerchor, 2. aber in folgender „unergründlich süßer" Weise tongedichtet hat:

Langsam und getragen.




Wir halten es diesmal für Pflicht, unsere geehrten Leser nicht des Vergnügens zu berauben, sich nach den — beiläufig sine ira et studio — mitgetheilten Proben selbst ein Gesammturtheil über Louis Anger zu bilden.

## Briefe aus Karlsruhe.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Lassen Sie mich schließlich noch des Palmsonntagsconcertes der Hofkapelle gedenken, worin uns seltsamer Weise Beethoven's Schlacht bei Vittoria als Symphonienummer geboten wurde, ein von Beethoven selbst gewiß höchst ungern geschriebenes Gelegenheits- und Spektakelstück mit Kleingewehrfeuermaschinen, Trommelcongreß und Kanonenschüssen, das wir früher öfter von Regimentsmusiken im Freien hören mußten und für den Concertsaal längst abgethan glaubten. Nicht glücklicher erwies sich die Wahl von R. Wagner's ideenarmer und langweiliger Rienziouvertüre; so geräuschvoll das Tonstück war, so still verhielt sich das Publikum während und nach dem Vortrag, woraus wir schlossen, daß dasselbe die Musik nicht etwa nicht, sondern nur zu gut verstanden hatte. Ob überhaupt die oft provocirte Vorführung früherer, d. h. vor Tannhäuser und Lohengrin geschaffener Werke R. Wagner's in dessen Sinn und Interesse liegt, möchten wir nach mehreren Aeußerungen desselben fast in Abrede stellen; zur Vermehrung seines Rufs dienen sie keinenfalls.

Um dem Concert den Reiz des Mannigfaltigen und Pikanten in jeder Hinsicht zu verleihen, war ferner Frau Marlow von Stuttgart, wie bekannt eine Coloratursängerin ersten Schlags, gewonnen worden, die denn auch diese ihre Virtuosität auf alle mögliche Weise in einem Walzer und einer Arie aus Mozart's „Entführung" zu verwerthen wußte, nur nicht in der schönen Arie aus der Schöpfung von Haydn „auf starkem Fittig schwinget sich", in welcher Lerche, Taubenpaar und Nachtigall eine bis zum Ungeschmack sich verirrende Behandlung erdulden mußten. Hin war aller zarte Duft Haydn'scher Naturwahrheit, Frische und Innigkeit und statt inmitten eines lieblichen Idylls befand sich der Zuhörer wider Willen plötzlich vor einem koketten, unwahren und dramatisch outrirten Salonbilde.

Außerdem kam in obigem Palmsonntagsconcert noch ein Violinsolo, von dem talentbegabten Hofmusikus Iffland vorgetragen, und ein Passionschor von Vittoria vor, dessen schmerzlich ergreifende Klänge neben Rienzi, dem „Walzer", Alard's Violinconcert und einem banalen, außerordentlich geschmacklosen „Hornterzett" wunderlich genug sich ausnahmen. Wenn durch das Vittoria'sche „O vos omnes" etwa der Ernst des Palmsonntags seine Bedeutung erhalten sollte, so ist es bedauerlich, daß der hocherhabene Chor in so unpassionsmäßiger Gesellschaft seine Mission zu erfüllen hatte. Oder sollte vielleicht der Name „Vittoria" in geistreicher Weise auf die folgende Schlacht bei „Vittoria" überleiten? Jedenfalls war so unabsichtlich ein merkwürdiges Doppelspiel mit dem Namen Vittoria geboten.

Obschon die Besprechung von Theaterangelegenheiten, d. h. der Oper, besonders wenn sie sich in's Detail verliert, eigentlich nicht im Plane Ihrer Zeitung liegt, so dürfte es doch nicht uninteressant sein, einige hervorragende Aufführungen und Gastspiele der hiesigen Oper kurz zu erwähnen, da sie meistens unter allgemein musikalische Gesichtspunkte fallen.

Dazu zähle ich z. B. die nach jahrelanger Pause wieder geschehene Inszenirung von Mozart's „Idomeneo", wodurch zwar keine Zugoper im modernen Sinn, noch viel weniger ein gefährlicher Nebenbuhler von dessen berühmteren Werken, wie Don Juan ꝛc. geschaffen, dagegen aber ein Akt der Gerechtigkeit und Pietät gegen Mozart ausgeübt wurde. Was nun die Oper selbst betrifft, so ist ihre dramatische Wirkung gering, wozu eben sowohl der veraltete Text, als die beinahe fortwährende Zerstücklung der Musik in Arien das ihrige beitragen. Gleichwohl ist es interessant, den Riesen Mozart schon aus diesen dramatischen Anfängen zu erkennen, abgesehen davon, daß einzelne Stücke des Idomeneo durch ihre Vorführung in Concerten, wie z. B. das wunderschöne Quartett, längst als wahre Perlen musikalischer Dichtung verehrt sind; die Oper hat daher nicht bloß historischen Werth als Uebergangswerk zwischen Gluck und dem späteren, eine eigene dramatische Bahn gründenden Mozart, sondern auch einen specifisch musikalischen, und wird trotz manchem veralteten ihr Ansehen bei allen Freunden gediegener Musik behaupten.

Zur Entschuldigung für das gegenseitige Absingen der öfter ohne alles dramatische Motiv eingeschobenen Arien muß man eben auf den damaligen Standpunkt der Oper gegenüber verweisen, welcher vor Gluck dieselbe mehr oder minder als ein Conglomerat von Einzelgesängen betrachtete, bestimmt, die Virtuosität des Sängers glänzen zu lassen, in welcher Beziehung Idomeneo an dem späteren Titus einen gleichgesinnten Gefährten hat. Freilich hat es für unsere heutigen dramatischen Begriffe etwas Urkomisches, zu sehen, wie die Gesangskoryphäen einer solchen Arienoper, gleichsam eine Conservatoriumsprüfung nachahmend, sich gegenseitig ihr Pensum, bestehend in dem Vortrag einer Arie, abhören, und Nummer 2, nachdem es Nummer 1 in möglichst nichtssagender Stellung auf der Bühne geduldig angehört hat, seinen Vorgänger um die gleiche Gefälligkeit bittet.

Eine weitere, aus der Vergangenheit mit Glück hervorgeholte Novität bot uns Schubert's „häuslicher Krieg" eine Operette, die wegen ihrer liebenswürdigen, so recht naiven Musik uns die Albernheiten des altmodischen Textes beinahe vollständig vergessen ließ. Da Sie übrigens eine ausführliche Beurtheilung dieses reizenden Werkes gebracht haben, so überhebt uns dies der Mühe, auf letzteres näher einzugehen. Dagegen sei uns eine allgemeine Bemerkung noch vergönnt. Mag man nämlich auch, Idomeneo und häuslicher Krieg, Mozart und Schubert zusammengehalten, vom Ideenkreise jener mehr mit dem Verstande als mit der Phantasie arbeitenden Richtung aus, die uns nicht nur das musikalische Drama handwerksmäßig und trotz aller Theorie realistisch zusammenzimmern, sondern auch alle und jede Musik, selbst das einfachste Lied auf den dramatischen Kothurn erheben will, erwähnte Musik als veraltet, naturalistisch und gänzlich des dramatischen Namens unwürdig verdammen, uns befriedigt allein schon das Bewußtsein, in solchen Werken wenigstens wieder „Musik" zu hören und uns unbelästigt durch den Zwang einer die Tonkunst in doktrinäre Schnürstiefel einpressenden Theorie an dem unversiegbaren Born „frischer Melodien" zu erfreuen. Freilich athmen

dieselben weder Gift noch Dolch, besingen auch keine Verbrennung noch Verfluchung, gestatten dafür aber den allerdings „philiströsen“ und „allzu einfachen“ Stimmungen heiterer Laune und uneigennütziger Liebe einen erwünschten entsprechenden Ausdruck.

Auch Così fan tutte wurde wieder einige Male gegeben und zwar unter fortwährend günstiger Aufnahme. Nur können wir uns mit der textlichen Bearbeitung durch Ed. Devrient nicht befreunden, wornach die Frauen ihren Verlobten nicht wirklich untreu werden, sondern durch das Kammermädchen Despina von der verkleideten Rückkehr und vertauschten Liebeswerbung ihrer Geliebten in Kenntniß gesetzt, nur scheinbar die letztere annehmen, bis nach unterzeichnetem Ehevertrag — der Bearbeiter läßt statt dessen die beiden Offiziere eine demüthige Abbitte ihrer unüberlegten Wette unterschreiben — ihre vermeintliche Untreue sich in das glänzende Gegentheil verwandelt.

Lasse man doch derartige doktrinäre „Verbisserungen“, welche in der Regel an die Stelle der alten Unwahrscheinlichkeiten nur neue setzen, bei Seite und genieße man Mozart's Werke auch im Text mit allen ihren Varzügen und Mängeln; man müßte sonst das vergebliche Beginnen unternehmen, in gleicher Weise Figaro's Hochzeit und dem Don Juan, deren Texte doch weit frivoler sind als die Handlungen der uninteressanten Personen in Così fan tutte, einen sittlichen Unterrock zu verfertigen, ader die Schikanederspäße in der Zauberflöte durch geschraubte, bürgerlich wohlanständige „Scherze“ zu ersetzen, damit sie auch vor einem ästhetischen norddeutschen Theezirkel bestehen könnten, ohne vornehmes Naserümpfen zu erregen.

Im Gegentheile, solche Umarbeitungen haben noch nie etwas Gutes gestiftet, sondern vielmehr dazu beigetragen, Schwächen des Originals aufzudecken, die man sanst schwerlich bemerkt haben würde. Aus diesem Grunde hat auch die Oper Così fan tutte durch die erwähnte, sonst sehr sargfältige Bearbeitung nichts gewonnen, als einige holprichte Theaterverse und die Ehrenrettung der in derselben auftretenden Damen, eine Galanterie, wofür sich das weibliche Geschlecht bei dem Herrn Bearbeiter freundlichst bedanken mag. Für uns aber ist der besprochene Fall eine Bestätigung des bekannten Sprichwortes: „Die kleinen Diebe hängt man, die großen läßt man laufen.“

Während nämlich im Namen der Sittlichkeit Così fan tutte mit kleinlicher Gewissenhaftigkeit textlich umgearbeitet und ein wahrer Advokatenkniff nothwendig wird, um die wirkliche Untreue der Frauen in eine theilweise geheuchelte, theilweise doch vom Herzen kommende Koketterie zu mildern, läßt man gleichzeitig an derselben Bühne mit der offiziellen Rathzüchtigung in Meyerbeer's Robert, Zerlinen's Demimonde-Toilette im Fra Diavolo, den höchst eindeutigen Zweideutigkeiten in Lortzing's Wildschütz sammt karrikirter Verspottung eines Chorals und mit verschiedenen andern Frivolitäten des Schau- und Lustspiels ohne das geringste Bedenken der Sittlichkeit in's Gesicht schlagen. Wo ist da die Consequenz des Princips?

Das Gastspiel von Fräulein Ander aus Wien würde ich aus Rücksicht für letztere nicht anführen, abgleich die Kritik alle Veranlassung hätte, über die höchst mittelmäßigen Leistungen sich auszusprechen, wenn ich es nicht für meine Pflicht hielte, in dieser Hinsicht die bewiesene Rücksichtslosigkeit, um nicht zu sagen Leichtfertigkeit der Direktion zu rügen. Wie kann man Jemanden öffentlich auftreten lassen, der so aller Stimme, Kunstbildung wie des Talentes ermangelt, daß während der Vorstellung (Jessanda und Freischütz) das Gefühl des unparteiischen Zuhörers stets zwischen Mitleid mit dem Gast und dem Wunsche schwankte, die stattgefundene Herabwürdigung des Kunstinstituts durch einen eklatanten Ausspruch des Publikums getadelt zu sehen, was denn auch geschah? Heißt das nicht ebensowohl die Anstalt als auch das Mädchen, das ein eigenes Urtheil noch nicht besitzen kann, und dessen Leistungen man vor der Aufführung genugsam kennen lernen konnte, ohne Noth an den Pranger stellen?

Nachdem Herr Brandes engagirt war, hofften wir die lange darniederliegende Heldenoper in aller Thätigkeit erstehen zu sehen. Dem war jedoch nicht der Fall, da der neu gewonnene Tenar, früher in München für lyrische Rollen angestellt, es behaglicher findet, diese mit Zurücksetzung des anderen Tenors, Hrn. Stolzenberg, sich zugewiesen zu sehen, als in seinem neuen Heldenfach Bekanntschaften und Studien zu machen. So vergingen Monate, bis die sogenannte graße Oper wenigstens wieder auf ein Bein zu stehen kam und uns z. B. das Anhören des unter Schnorr zur täglichen Speise gewordenen Wagner'schen Lohengrin vergönnt war; auch Gluck's Alceste bedurfte aus diesem Grunde langer Vorbereitung und erschien in ihrer jetzigen Besetzung (Frau Bond und Hr. Brandes — Alceste und Admet) nur wie ein abgeblaßtes Bild gegen die frühere Darstellung durch Frau und Herrn Schnorr. Gleichwahl war man erfreut, wieder eine Gluck'sche Oper zu hören und zugleich dankbar für den guten Willen. So schön Herr Brandes zu singen versteht, so wenig reicht indessen sein Organ für große Partien aus und das fortwährende Tremoliren — bei ihm nicht Gewohnheit, sondern Schwäche — ist natürlich nicht geeignet, die künstlerischen Intentionen seines Besitzers zu fördern.

Kurz vor den Theaterferien trat noch Fräulein Genast auf, konnte aber aus den in meinen Briefen gelegentlich ihrer Concertleistungen angeführten Gründen keinen eigentlichen Erfolg erringen; daß diese Dame dennoch als dritte (jugendliche) Sängerin nunmehr engagirt ist, müssen wir für einen entschiedenen Mißgriff erklären.

In die gleiche Zeit beinahe fällt auch das Gastspiel von Herrn und Frau Schnorr, welche früher jahrelang Lieblinge der hiesigen Bühne waren und enthusiastische Aufnahme fanden, die sie nicht minder ihren vartrefflichen Leistungen in Spiel und Gesang, als der Erinnerung an die hiesige Thätigkeit verdankten.

Schnorr's Stimme hat an Kraft und Gewandtheit gewonnen, an Schmelz dagegen verloren, was um so mehr zu bedauern, da sie nie eigentlichen Tenorklang besaß; im Spiel hat der begabte Gast bedeutende Fortschritte gemacht. Frau Schnorr entzieht sich der Kritik, da sie definitiv von der Bühne zurückgetreten und nur ausnahmsweise noch gastirt. Spiel ausgezeichnet, Stimme scharf und darum zu ständiger Thätigkeit nicht mehr geeignet.

Ehe ich vom Theater Abschied nehme, muß ich zweier Neuigkeiten erwähnen, welche beide gleich sehr interessirten, ich meine unsres Hofkapellmeisters Strauß Oper „Die Schlittenfahrt von Nowgorod“ und Shakespeare's Wintermährchen mit Musik von Flotow. Ersteres Werk ist eine Tondichtung von gediegenem und dramatischen Inhalte und erlangte in zweimaliger Vorführung trotz des grassen Textes (letzterer nach Auffenberg's Hexe von Pultawa von diesem selbst bearbeitet) einen unzweifelhaften Erfalg, der dem Tonsetzer einen Hervorruf eintrug. Schade, daß die kostspielige Szenirung der gespenstigen Schlittenfahrt — das in's Russische übersetzte „wilde Heer“ aus dem Freischütz — der Verpflanzung der Oper auf andere Bühnen einigermaßen hinderlich ist; die Musik, welche sich vielfach an Spohr und Marschner anlehnt, aber auch den Styl der großen Oper wiedergibt, verdient wirklich weiteren Kreisen bekannt zu werden.

(Schluß folgt.)

## Locales.

(Philharmonisches Concert. Grädener.)

S. B. Das zweite Philharmonische Concert brachte an seiner Spitze die seltener gehörte zweite Leonorenouvertüre Beethoven's, deren Abweichungen von der dritten einen so merkwürdigen Einblick in die Künstlerwerkstätte des Meisters thun, und einzeln betrachtet nicht selten Zweifel aufkommen lassen, ob sie nicht var der in der dritten gegebenen Fassung den Vorzug ver-

dienten. Im Ganzen aber scheint uns doch die dritte conciser, einheitlicher. Die Wiedergabe dieser Ouvertüre war eine so kraft- und schwungvolle, daß alle folgenden Nummern einen schweren Stand hatten. Frl. Bettelheim sang unmittelbar darauf eine wundervolle warmempfundene Arie von Händel aus dessen Oper „Roselinde". Wenn man diese einzelnen Arien Händel's (wie z. B. diese aus Rosalinde, dann jene des Polyphem u. a.) hört und ihre so außerordentliche charakteristische Wirkung erfährt, so fragt man sich denn doch, ob die italienischen Opern dieses Meisters so ohne weiteres, wie viele thun, zum alten Eisen geworfen werden dürfen. Frl. Bettelheim war mit dem Vortrag dieser Arie nicht ganz glücklich; weder genügte die Intonation vollkommen, noch konnte man einige neue Manieren wie die Schlüsse ihrer Triller gutheißen. Weit mehr reussirte sie mit der weiter unten, nach der Mendelssohn'schen etwas flau gespielten Melusine-Ouvertüre, gesungenen Sicilienne von Pergolese, einem höchst eigenthümlichen und reizenden Musikstücke, bei dem nur die dazu gethane allzu moderne Instrumentirung jene störte, welche das ursprüngliche instrumentale Colorit bei solchen Sachen als durchaus zur Einheit nothwendig erkennen. — Den Schluß machte Schubert's große Symphonie in C. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß dieses Werk in Wien, obgleich der Componist ein Wiener ist und sonst doch so zahlreiche Anhänger hieselbst zählt, auch in vielen andern Werken sich größter Beliebtheit erfreut, daß dieses Werk sagen wir, dessen Descendenz (wie z. B. Schumann's Symphonien) hier so lebhaften Beifalls sich erfreut, hier niemals einen ganz entschieden durchschlagenden Erfolg hat. Der Aufführung konnte man doch diesmal so wenig wie der letzten unter Herbeck's Direktion die Schuld geben.

Obwohl manches zu wünschen übrig blieb, namentlich die Tempi hinwieder überstürzt schienen und die Stimmung der Bläser (namentlich der Clarinetten) mitunter peinlich unrein war, so fehlte doch im Ganzen kein wesentlicher Faktor, der den Erfolg der Composition beeinträchtigen konnte. Von einer Unbekanntschaft des Publikums kann auch nicht wohl gesprochen werden, da das Werk in den letzten Jahren öfters wiederholt worden ist. Man wird daher denn doch zu der Annahme gedrängt, daß bei allen Schönheiten, die die Symphonie enthält, die auch hier allseitig anerkannt werden, doch ein gewisses Etwas, das den Ausschlag gibt, fehlen müsse; und wenn wir uns nicht täuschen, so besteht dieses Etwas in dem Mißverhältniß zwischen Höhe und Breite, dann in dem mehr realistischen als spiritualistischen Gepräge welches auf die Dauer nicht ganz ausreicht, um das Interesse zu fesseln. Für uns wirkt noch etwas störend, nämlich das Verhältniß der Mittel zum Zweck. Der Componist verwendet in allen 4 Sätzen drei Posaunen. Dieses Instrument, welches seit der in Frage stehenden Symphonie leider überall, auch bei Schumann und Gade, übermäßige Anwendung in der Symphonie gefunden, hat einen so prägnanten Charakter und eignet sich so ausschließlich für den Ausdruck des Erhabenen und Feierlichen, daß sein vielfacher Gebrauch in einem Werke, dessen Charakter doch ein ganz entgegengesetzter ist, nämlich ein poetisch anmuthiger und theilweise romantisch-phantastischer, den Eindruck stört, statt ihn zu verstärken. Mögen uns die Anhänger und unbedingten Lobredner einer genialen Natur hierüber schelten, es hat sich diese Bemerkung uns zu oft aufgedrungen als daß wir uns ihr gänzlich entschlagen zu dürfen glauben. — Natürlich sind wir weit davon entfernt nach dem Beispiele anderer eine Amputation zu empfehlen, wie wir denn auch jede Kürzung verwerfen müssen, ja sogar nicht einmal billigen können, daß man diesmal sämmtliche Theile (wenn wir uns recht erinnern auch die des Scherzo) ohne Wiederholung spielte. Gebe man doch die Werke wie sie sind, und überlasse es der ihnen innewohnenden Kraft jenen Erfolg zu erringen, der ihnen bestimmt ist.

Die musikalische Soiree, welche Herr Prof. Grädener in dem leider der akustischen Wirkung nicht sehr günstigen Bösendorfer'schen Saale veranstaltete, fand ein ganz eigenthümliches Publikum vor sich: „kühl bis an's Herz hinan". Für den, der die Wiener Verhältnisse kennt, braucht kaum mehr gesagt zu werden, als daß Herr Hellmesberger, der als Primarius des zuerst gespielten Streichquartettes den Vortritt hatte, nicht einmal mit Applaus empfangen ward, während sonst schon die sichtbar werdende Nasenspitze eines beliebten Künstlers großen Beifallssturm erregt. Man merkte es deutlich, daß das Publikum zum Theil aus Kennern und Kritikern, zum Theil aus Damen der höheren Stände bestand, und dieses ist es in Wien bekanntlich allein, welches seine Hände zu schonen pflegt und sich stets objektiv verhält. Dazu kommt noch, daß Herr Grädener ein Hamburger ist, also von vornherein als ein Vertreter des „kalten Norden" gelten mochte, ein Umstand der auch neulich bei Brahms sichtlich einwirkte, der übrigens auch bei Mendelssohn und Schumann eingewirkt hat, deren Compositionen in Wien vorerst „stark abkühlend" wirkten.

Ueber Grädener als Componist brauchen wir hier nicht viel zu sagen; seine Instrumental- und Vokalsachen, gerade auch dieses A-moll-Quartett und Es-dur-Trio sind in d. Bl. mehrfach beleuchtet, ihre guten und ihre bedenklichen Seiten von verschiedenen Mitarbeitern besprochen worden; übereinstimmend aber gilt er diesen als ein geistreicher Componist aus der Schumann'schen Schule, dessen Werke, wenn sie auch weder original noch vollkommen und tadellos sind, doch in unserer nicht allzureichen Zeit zu den verhältnißmäßig erfreulichsten gehören. Das Streichquartett in A-moll, dessen erster Satz uns etwas polyphon verkünstelt und mit Unrecht an den zweiten (Variationen) geknüpft scheint, dessen 2. 3. und 4. Satz aber des Feinen und Schönen sehr viel enthalten, wurde im Ganzen durch die Herren Hellmesberger, Durst, Käßmayer und Röver recht wacker ausgeführt. Dagegen war das Claviertrio eine höchst überstürzte Leistung. Man schien kaum die allernöthigsten Proben gemacht zu haben, und wenn ein hiesiges Blatt die Bemerkung machte, das Trio sei „unerquicklich", es fehle die „gefällige Zusammenwirkung des Pianoforte mit den Streichinstrumenten", ja beim ersten Satz glaube man oft „die Spieler seien nicht beisammen", so können wir diese Bemerkung in dem Sinne vollständig unterschreiben, daß es allerdings sehr „unerquicklich" war, den Mangel eines „gefälligen Zusammenwirkens" zu beobachten, und daß die Spieler wirklich oft nicht beisammen waren. Herr Epstein schien unter dem Druck dieser „Verhältnisse" sehr zu leiden und konnte durchaus jene Ruhe nicht gewinnen, welche nothwendig ist, ein in vielfachen Combinationen sich bewegendes Musikstück auch nur ganz äußerlich zum Verständniß zu bringen. Wir halten jedes Urtheil welches sich auf diese Aufführung stützt, für verfrüht und bedenklich. —

Was die Gesangcompositionen Grädener's betrifft, so sehen wir keinen Grund Nr. 1 und 3 der hebräischen Gesänge (von Lord Byron) zweistimmig zu behandeln, dann aber schien uns in den meisten der ein- oder zweistimmigen Gesänge einestheils Wort und Ton noch nicht zur innigen Verbindung durchgedrungen, namentlich glaubten wir ein Vernachlässigen oder absichtliches Ignoriren der Interpunktion zu beobachten, ferner aber wollte uns bedünken, als habe sich der Componist noch nicht frei genug gemacht von dem Versrhythmus, wodurch bei manchen Stellen Steifheit und unschönes Klappern des musikalischen Rhythmus entsteht. Im Ganzen vermissen wir den schönen rein musikalischen Zug; es klingt vieles „gemacht."

Statt des doppelt besetzten Quartetts, das in diesen beengten Räumen statt eines Chors dienen sollte, hätten wir lieber einfaches Soloquartett gewünscht. Eher verbinden sich hundert Stimmen zur Einheit als zwei. Die Sologesänge wurden von zwei Damen, deren Namen nicht genannt war, und Herrn Förchtgott gesungen. Um den letzteren ist es recht schade, daß er alle wohlgemeinten Bemerkungen der Kritik ignorirt und sich gar nicht bemüht zeigt seine auffallendsten Fehler abzugewöhnen, namentlich das beständige langsame Herabziehen der Töne. —

Störend wirkte in dieser Soiree die peinliche Verstimmung des Claviers, dessen Baß zum Diskant in absolut disharmonischen Verhältnissen stand. Auch die Streichinstrumente litten darunter.

Außer den obigen Stücken spielte Herr Epstein noch zwei niedliche Bagatellen aus den „fliegenden Blättern“ Grädener's, nicht zu verwechseln mit den „fliegenden Blättchen“, in welchen die Manie der „Ueberschriften“ und der poetischen Bilder bis an einen bedenklichen Punkt vorgeschritten erscheint.

## Nachrichten.

Das sechste Gewandhausconcert in Leipzig beachte u. A. Reinecke's Ouvertüer zu Alladin, und Fr. Lachner's Sturmesmythe für Männerchor und Orchester. Den 2. Theil bildete Fr. Schubert's C-Symphonie. Lachner's Campostion scheint sehr gefallen zu haben. — Die Einweihung der neuen Orgel mit 85 Stimmen von Ladegast in der Nikolaikirche fand am 16. Nov. statt. Organist ist E. F. Richter. — Der Riedel'sche Verein führte Händel's Samson auf. Ein neues Orchesterinstitut hat sich gebildet, hauptsächlich um dem unbemittelten Theil des Publikums Gelegenheit zu geben gute Musik zu hören. Das Entree ist 10 Ngr.

Aus Ostpreußen erfahren wir, daß in kleinen Städten an der palnischen Grenze, besanders in Lyck sich ein sehr reges Musikleben zu zeigen beginnt, welches an ernstem Streben selbst die Hauptstadt Königsberg hinter sich läßt. Denn während hier trotz der mannigfachsten Kräfte ein geringes Interesse für classische und namentlich Kirchenmusik zu herrschen scheint, sind in Lyck binnen einem halben Jahre durch einen Verein von 30—40 Persanen Händel's Samsan, Mozart's Requirm, eine Anzahl Bach'scher Choräle u. dgl. zur Aufführung gebeacht worden. Man sieht was mit den geringsten Mitteln bei gutem Willen zu machen ist, und wenn man bedenkt wie entsetzlich wüst es in vielen deutschen Städten noch aussieht, sa muß man wünschen, daß abigem guten Beispiel Falge geleistet werde. Freilich fehlt es noch sehr an Persönlichkeiten, die zu sa rüstigem Vorgehen das Zeug haben. Die Drachensaat des Virtuosenthums und Theaterunwesens geht ja beständig neu auf und wird von kritischen Organen noch aft genug gehätschelt statt bekämpft.

In einem Cancert des Musikdirektor Waller in Basel kam u. A. das Finale des 3. Akts von Gluck's Armide zur Aufführung.

Daß das verhimmelnde Lob, welches in den Zeitungen dem Quartett der Brüder Müller aus Meiningen gespendet wird cum grano salis zu verstehen ist, das bestätigt nun auch O. Gumprecht in Berlin, welcher in der N. Z. bei Gelegenheit der zweiten Soiree nach Aufführung aller wirklichen Vorzüge sagt: „Der letzte Grad virtuasenhaften Glanzes vermachte uns nicht für die innere Theilnahmslasigkeit zu entschädigen, welche die Br. Müller bei der Mozart'schen Compositian (C-dur-Quartett) affen zur Schau trugen. Sie behandelten sie fast vom ersten bis zum letzten Takt im Miniaturstyl süßlicher Salontändelei Des piano und pianissimo, des tempo rubato, ritardanto und accelorando war kein Ende..... Zwischen Freiheit und Willkühr ist nach eine weite Kluft..... Gänzlich abgeschwächt wurde auf solche Weise die schwungvolle Durchführung im ersten Satz, die vollströmende Melodik im Adagio und der kecke Humor im Finale.“ Ferner heißt es vom A-moll-Quartett Beethaven's: „Für das begeisterte Pathos des vorangegangenen (ersten) Satzes reicht die innere und äußere Kraft der Spieler nicht aus“.

Der Krigar'sche Gesangverein in Berlin hat Schubert's häuslichen Krieg“ aufgeführt, freilich nur als Concert und mit Clavierbegleitung.

Herrn Musikdirektor Nagiller in Bozen wurde in Anerkennung seiner Verdienste um den dortigen Musikverein durch dessen Vorstand ein hübsch gearbeiteter Taktstab übergeben.

Ein neuer palnischer Componist Alexander von Zarzycki hat sich als solcher und als Pianist in Cöln hören lassen. Die Niederrh. M. Z. spricht ihm ein „nicht ungewöhnliches Compositionstalent“ zu. Es erscheinen von demselben nächstens bei Breitkopf und Härtel Claviercompositionen. — Ebendaselbst wurde am 4. November zum Andenken Mendelssohn's dessen „Paulus“ aufgeführt.

Die „musikalische Akademie“ in Königsberg gab ein geistliches Concert mit Compositionen von Jansen, V. Lachner, Reichel und Fr. Schneider. (Warum nicht lieber Händel und Bach? D. Red.)

Van dem fast verschollen gewesenen schwedischen Componisten Lövenskiold, den Schumann sa günstig beurtheilte, sind neuerdings drei Albumblätter für Clavier als op. 30 bei Senff erschienen.

In Paris ist Mazart's „Cosi fan tutte“ mit außergewöhnlichem Erfolg aufgeführt wordrn.

Gluck's „Armide“ ist in Dresden am 15. Nov. neu einstudirt mit Erfolg aufgeführt worden. Es war weder an Mitteln noch an Fleiß gespart warden. (Ist das Dresdner Hoftheater reicher als das Wiener? D. Red.) Rietz ist auf dem Weg der Besserung.

Am 22. Oct. gaben die Herren Musikdirector Albrecht und Cantor Fischer in der Johanniskirche zu Zittau ein Concert, das folgendes interessante Programm enthielt: Fuge über BACH für Orgel von Rob. Schumann; Salve Regina für Chor von M. Hauptmann; „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, Choralbearbeitung für Orgel von Joh. Seb. Bach; Motette (Palm 95) von Gust. Albrecht; „Es ist ein Ros' entsprungen“, Marienlied von Michael Prätorius; Präludium und Fuge (F-moll) für Orgel von G. F. Händel; geistliches Abendlied von H. W. Rieffel; Sonate (Op. 65, Nr. 2) für Orgel von F. Mendelssohn Bartholdy. Durch den sichern Vortrag sämmtlicher Orgelsätze und durch die gute Registrirung zeigte sich Musikdirector Albrecht als einen sehr tüchtigen und gediegenen Orgelspieler, und die lobenswerthe Ausführung der Chorsätze durch den Gymnasialsängerchor documentirte den Fleiß und die Strebsamkeit des Cantor Fischer. (Sig.)

(Eingef.) Van Ritter's practischem Lehr-Cursus im Orgelspiel erscheint im Laufe des nächsten Jahres eine umgearbeitete (achte) Auflage. Damit es zugleich eine verbesserte werden könne, richtet der Verfasser an alle diejenigen Herrn Lehrer im Orgelspiel, welche das Werk benutzt haben, die ergebene und dringende Bitte, ihm kurz und bündig ihre gemachten Erfahrungen, soviel dieselben auf Abänderungen hinzielen, gefälligst durch die Verlags-Handlung mitheilen zu wollen, und sich seines aufrichtigen Dankes dafür versichert zu halten.

Wien.

Die neue Orgel von Bukow in der kaiserl. Hofkapelle ist kürzlich geprüft, übergeben und von einer Anzahl von Künstlern probirt worden. Das Werk lobt den Meister! Wir bringen in der folgenden Nummer nähere Mittheilungen.

## Concertankündigungen.

Sonnabend den 29. Nov. Abends halb 8 Uhr in Musikvereinssaale Cancert des Herrn Brahms. (Pragr. Clavierquartett in A-dur von Brahms. Tokkata in F-dur von S. Bach. Duette, Variatianen und Chöre von Brahms. Phantasie in C van R. Schumann.)

Sonntag den 30. Nov. Nachm. 5 Uhr im Musikvereinssaal: 2. Quartettprodukfion (Quartett in H-moll von Haydn. B-dur-Trio von Schubert. B-dur Quartett op. 18 von Beethoven.)

## Briefkasten der Redaktion.

M. in N. Ihr neuer Artikel wird doch wohl noch in diesem Jahre an die Reihe kommen (Nr. 50—52.) Wollen Sie nicht den Titel verändern? — S. in L. Es wäre freilich eigentlich nothwendig, daß Sch. noch in diesem Jahrgange beendet würde. Wir müssen ihn dann aber bis 7. Dezember haben; aber die Sache müßte sehr kurz ausfallen, und an der Stelle der Recensionen gebracht worden. — L. in Br. Erhalten und wird bald benützt. — S. in C., B. in W. und D. in B. Ebenfa. —

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 49. Wien, 6. Dezember 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe.
Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr.
Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr.
Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Bemerkungen über kritische Maßstäbe in der Tonkunst *).

### III.

(Vergleiche Nr. 43.)

D. K. Daß der Individualität, der Persönlichkeit in der Musik eine große Berechtigung zukomme, ist unzweifelhaft. Denn zunächst hat die musikalische Offenbarung mit jeder andern das gemein, daß sie nur in der Intuition einer bestimmten Persönlichkeit aufgeht, die beste Geisteskraft derselben erklärend und läuternd in ihre Dienste zieht und dann durch den Mund dieses Individuums ausgesprochen wird: nicht in abstrakter Farb- und Leblosigkeit, sondern aus dem innersten Kern und Wesen der Persönlichkeit und mit ihren charakteristischen Merkmalen. Dann aber ist auch bei der Musik mehr als bei jeder andern Kunst die Conception und Darstellung des Schönen an das Gemüthsleben des Einzelnen gebunden, wie sie sich auch mehr als jede ihrer Schwestern an den Einzelnen und sein innerstes Gemüth wendet. Sie ist die innerlichste Kunst und hat Entstehung und Verständniß nur in den Tiefen des Menschenherzens, die jeder Mensch für sich hat; und wenn auch Hunderte und Tausende durch dasselbe Musikstück auf's tiefste ergriffen werden, so weiß doch ein Jeder, daß er auf seine Art davon ergriffen ist; es ist einem Jeden, als wäre es nur für ihn allein geredet.

Und dieser individuelle Charakter der Musik wird auch durch die Geschichte bestätigt. Nicht im klassischen Alterthum ist das entstanden und bekannt gewesen, was wir Musik nennen; nicht in der antiken Republik, wo der Einzelne dem Ganzen des Staats gegenüber ein Accidens, ein Nichts war und mit allen seinen Gefühlen lediglich in diesem Ganzen festgekettet hing. Denn was auch von den musikalischen Historikern der eine immer gelehrter als der andere über die griechische Musik redet: so viel ist klar, daß die griechische Musik mit der unseren eben soviel Aehnlichkeit hatte, als Homer's Ilias mit Weber's Freischütz, daß sie nach unseren Begriffen gar nicht Musik zu nennen war **). Ebensowenig ist die Musik im Mittelalter entstanden, als die Einzelnen sich in ganz ähnlicher Lage gegenüber der Allgewalt der Kirche befanden. Unsere Musik ist entstanden, als am Ende des Mittelalters mit der Auflösung der Kirche, mit dem Dämmern der neuern Zeit die Individualität und Subjektivität zu ihrem Rechte kam. Mag man diesen Schritt der Culturentwicklung religiös und politisch beurtheilen wie man will: Musik, unsere classische Musik wäre ohne ihn nicht entstanden, ja die Menschen hätten nie eine Ahnung von dem idealen Aufschwung dieser Kunst gehabt. Denn wenn auch der gelehrte Forscher — und das muß er — in frühere Jahrhunderte die Spuren der Entwicklung verfolgt: das steht fest, daß da von einer Offenbarung des ewig Schönen in der Musik nicht die Rede war, sondern höchstens von einer mühsamen Heranschaffung des Materials, das den Geist der kommenden Zeit bilden sollte. Es ist charakteristisch, daß als eben der kirchliche Cultus die Musik wegen ihrer Unbrauchbarkeit völlig ausschließen wollte, also ihre kirchliche Entbehrlichkeit offen aussprach: daß in diesem Moment Palestrina den kühnen Wurf that und der Schöpfer und Primas der klassischen Musik ward; daß in derselben Zeit der Choralgesang des deutschen Volkes bei diesem die Basis einer Kunstentwicklung der Musik wurde. Was bis dahin Musik gewesen war, verhält sich zu diesen Anfängen wie die Thespiskarren zum Aeschylus: es hat historischen, aber nicht Kunstwerth *). Und die rührenden Klagen, mit denen die neukatholische Romantik den Undank der Kunst gegen ihre Matter Erzieherin und Pflegerin, die Kirche, begreint **): die Musik kann sie ohne Erröthen anhören, sie ist durch das Wehen des Geistes ohne die Kirche entstanden und von der Kirche erst als sie da war, in Dienst genommen worden: daß sie in diesem Dienst zu Ehren, Ansehen und Wohlbefinden gekommen ist, war nicht mehr als billig, denn das Verhältniß war wechselseitig; aber sie ist an den Dienst nicht gebunden. —

Und so weisen uns innere Erfahrung und Geschichte gleichmäßig an, auf dem Gebiet der Musik in ganz besonderer Weise die hohe Bedeutung der Individualität zu achten. Macht man davon die Anwendung auf die Kritik, so wird für die musikalische Kritik die Forderung entstehen, mehr als jede andere Kunstkritik, die Persönlichkeit und individuelle Anlage des Künstlers zu respektiren. Die Architektur weiß nichts von Willkühr des Architekten: je consequenter er seinen Styl durchführt, desto vollkommener ist er als Architekt; und wer ein Haus halb gothisch, halb byzantinisch und mit normannischen Seitenflügeln baute, würde sofort für einen Narren gehalten werden. Spohr und Lachner nimmt es Niemand übel, wenn sie in einer Symphonie die verschiedensten Style vereinigt haben (NB. wenn

---

*) Wir bringen diese Fortsetzung des dankenswerthen Artikels mit dem Bemerken, daß manches darin noch einer weiteren, beziehungsweise schärferen Untersuchung fähig und bedürftig sein möchte. — Wir fügen auf den Wunsch des Herrn Verfassers hier noch die Berichtigung von zwei unbedeutenden Druckfehlern bei, die sich in Nr. 43 finden. Es muß daselbst Seite 338, Spalte 2, Zeile 27 und 28 statt „die Vertheidigung“: der Vertheidigung, und Seite 339, Spalte 1, Zeile 27 statt „Herren“: Heroen heißen. D. Red. —

**) Vergleiche über diesen Punkt den Anhang zu Gottfr. Weber's Theorie der Tonsetzkunst, Band IV. p. 150 ff. dessen Erörterungen man wohl noch heute wird zugestehen müssen, daß sie in ihrer gesunden Empirie und ungekünstelten Einfachheit den Nagel auf den Kopf treffen.

*) Ich kann nicht umhin dies auch von der altbelgischen Kunst zu behaupten und die sporadische Schwärmerei für diese Entwicklungsphase mit zu den Charakteristicis der Epigonenperiode zu rechnen.

**) v. Radowitz Schriften V. p. 330.

sie's nur für sich thun und nicht etwa als Regel aufstellen wollen). Der poetische Kunstrichter richtet mit aller Strenge die sich breit machende Individualität des Dichters; und keiner wird es Heine nachsehen, daß er ans toller Laune seinen schönsten Gedichten einen bald abenteuerlichen, bald trivialen, bald lächerlichen bald hündischen Schluß angehängt hat. In der Musik hat man Nachsicht für solche Merkwürdigkeiten, vorausgesetzt natürlich, daß sie nicht gesucht sind, sondern ihren Ursprung aus dem innersten Wesen des Componisten an der Stirne tragen. Die Jahrmarktssprünge, die Beethoven im Finale manchem nicht unbedeutenden Werk angehangen hat (Violinconcert), das Tohn Babohu, mit dem die neunte Symphonie beginnt, die wunderlichen Naturnachahmungen Händel's, man nimmt sie hin, man freut sich daran. Das Gemüth ist aber ein eigen Ding, und namentlich die unausgesprochenen und unaussprechlichen Gefühle, die die Musik wiederzugeben und zu wecken hat: es gehört hier ein sehr feiner Instinkt dazu, die Grenzlinien zu ziehen, jenseits welchen das geradezu häßliche liegt, feiner als bei jeder andern Kunst; und die grämliche Pedanterie ist nirgends mehr als hier vom Uebel. Ja wir vertragen sogar in der Musik eine durch und durch verkränkelte zerfressene Persönlichkeit, die in ihren Schöpfungen durchaus kein Hehl aus diesem ihren innern Zustand macht: wären Chopin's Compositionen Gedichte, jeder würde sie mit innerem Grauen lesen und froh sein, sie beiseit legen zu können. Als Musik regen sie nicht blos auf und an, sondern rühren und stimmen sympathisch, und zwar nicht in einer disharmonischen Weise, sondern in einer, die dem Gemüth noch immer als Kunstgenuß gelten muß. Und was soll ich von der grübelnden, in unsäglichen Qualen und schneidendem Weh wühlenden Muse Schumann's sagen? — Und doch, sollen wir etwa meinen, sie sei durch die Vorrede zu Riehl's Hausmusik und durch dieses Opus selbst als unmusikalisch erwiesen? Ich denke, Schumann der Musiker wird noch lange mit Ehrfurcht genannt werden, wenn die Hausmusik des geistvollen Historikers, die schon jetzt als „unglückliche Schwäche" von den meisten mit Liebe zugedeckt wird, längst aus dem Haus musicirt sein wird.

Aber freilich ist auch in diesem Gebiet die Frage nach dem erlaubten zu trennen von der Frage nach dem vollkommeneren, und der Spruch der Kritik verschieden, je nachdem sie fertiges, vorliegendes censirt oder auf das noch zu erreichende Ideal die Künstler hinweist. — Das Schöne hat zugleich ethische, heiligende Bedeutung. Und die kann es auch in der Musik nicht aufgeben, wenn es sich nicht selbst aufgeben will. Alle Sittlichkeit aber beruht auf der Selbstverläugnung. Und darum ist es Aufgabe der Kritik, neben der Rücksicht auf Individualität doch zugleich den Künstler, der vielleicht unbewußt an einer individuellen Verzerrung krankt oder in Gefahr steht die Laune mit der Inspiration zu verwechseln, darauf hinzuweisen, daß gerade in dieser Kunst, deren Wirkung durchaus auf das Wesen der Sympathie gegründet ist, der, der sittlich wirken will, selbst sittlich handeln muß, daß auch für den Musiker Selbstverläugnung eine Hauptaufgabe ist. Selbstverläugnung nicht nur in dem nächsten Sinn (der nicht hieher gehört), daß er nicht unwürdige, ungefeilte Dinge, blos um des augenblicklichen Behagens willen mit in die Welt schicke — denn es ist ein heiliges Land, worauf der Künstler tritt — sondern auch in dem höhern Sinne, daß er beim Schaffen alles, was nach Caprice, was nach Willkühr, was nach subjektivem Ermessen schmeckt, aus seiner Persönlichkeit hinwegthue, damit Stück für Stück mit Nothwendigkeit aus der Idee des Ganzen hervorwachse, das Ganze aber nicht blos auf eine Offenbarung seiner jeweiligen, vielleicht noch so unnatürlichen und verzerrten Gemüthszustände angelegt sei, sondern vor Allem die Berührung seiner Seele durch das göttliche und ideale offenbare. Hätte in Schumann's Inspirationen nicht schon die Unkraft der Selbstbeherrschung, der Vorbote eines traurigeren Geschickes hineingegriffen, hätte er die sittliche Gemüthsconcentration und Gesundheit des alten Sebastian zu seinen Schöpfungen gebracht — was hätten wir an ihm haben können!

## Recensionen.

### Für Pianoforte.

Adolf Jensen. 6 Phantasiestücke in 2 Heften, op. 7. Hamburg, Schuberth.

— — Romantische Studien, 2 Hefte op. 8. Ebendas.

-r- Vor einiger Zeit haben wir ein Liederheft dieses Componisten angezeigt, welches von recht schätzenswerthem Talent, aber auch von noch sehr unreifer Ueberschwänglichkeit zeugte. Ein kräftiges, gesundes Empfinden konnten wir darin nirgends entdecken, vielmehr schien das Ganze von schmachtend verzärtelndem Raffinement eingegeben. Jetzt begegnet uns der Autor als Claviercomponist. Er ist entschiedenster Schumannianer und hat sich in des Meisters Werke so tief hineingelebt, daß nicht nur der größte Theil der harmonischen und melodischen Wendungen, die er verbraucht, aus der Werkstätte jenes hervorgegangen ist, sondern auch die ganze geistige Richtung, die er verfolgt genau den Fußstapfen Schumann's nachgeht. Man kann die ersten Ergüsse dieses Meisters gewissermaßen Monologe nennen, insofern er darin mit bewußter Absichtlichkeit seine Individualität in ihrer extremen Doppelseitigkeit mit allen ihren Launen und barocken Einfällen zur Darstellung brachte; ein Unternehmen, welches nur darum nicht völlig scheiterte, weil er eine der reichsten und tiefsten Naturen war, die es in neuerer Zeit gegeben hat, und weil sein wahrhaft komischer Humor ein glückliches Gegengewicht zu seiner schwärmerischen Zerfahrenheit bildete. Seinen Nachahmern ist das nämliche Verfahren aus leicht ersichtlichen Gründen meistens gänzlich mißlungen. — Später verfolgte Schumann eine objectivere Richtung, indem er bestimmte Situationen, Vorfälle, Charaktere, musikalisch zu versinnlichen oder zu idealisiren suchte. (Kinderscenen, Bilder aus Osten.) Dieses Bestreben hat noch mehr Anklang und Nachahmung gefunden als jenes, aber auch nicht mit viel mehr Glück. Auf die nämlichen beiden Seiten der Thätigkeit vertheilen sich auch die angezeigten Stücke von Ad. Jensen. Seine Phantasiestücke zählen, mit Ausnahme der „Ballscene" und der „wandernden Zigeuner" sämmtlich zu der ersten Art, seine romantischen Studien, in welchen er, wie er selbst in der dem Werke vorgedruckten Widmung sagt, „Scenen aus dem Leben eines treuen Freundes musikalisch zu illustriren" beabsichtigte, gehören in die zweite Gattung. —

Für die nöthige Aufklärung über seine künstlerische Richtung hat Adolf Jensen dadurch gesorgt, daß er sich eine „überwiegende, deutlich ausgesprochene Neigung zum phantastisch-schwärmerischen, mysteriösen" zuschreibt. Für diese Belehrung wird jeder, der des Autors Werke in die Hand bekommt, demselben sehr dankbar sein, weil er ohne sie leicht auf die Vermuthung gerathen würde, des Künstlers Neigung gehe nicht sowohl auf das mysteriöse, als auf das verschwommene, dämmernde, nebulose; nicht sowohl auf das schwärmerische als auf das, was er selbst einmal in einer Ueberschrift „schmachtend" nennt; nicht sowohl auf das phantastische als auf das curiose, absichtlich verschrobene — mit einem Wort, als käme es ihm bei seinem künstlerischen Streben weniger darauf an, sein inneres Leben mit aller Kraft heiliger Begeisterung gesund und keusch, ernst und durchläutert zu gestalten und dann in möglichst vollkommener Wahrheit und Schönheit zur Darstellung zu bringen, was sich darin wiederspiegelt — als vielmehr nur darauf, in etwas knabenhafter Selbstverhätschelung die bei weitem überschätzten musikalischen und poetischen Anregungen, die er empfing, ganz in der Art wiederzugeben, wie sie ein leider zu getreues Gedächtniß an die Hand gibt und eine schwülstig wuchernde und üppig raffinirende Phantasie ausstaffirt. Man glaubt dem

Autor nicht, wenn er auch noch so sehr weint und schwärmt, gesticulirt und deklamirt: weil man nicht einsieht, weshalb er es thut. Ueberzeugen aber — das kann er nicht, das will er wahrscheinlich auch nicht. — Es gibt heutzutage eine Poesie und eine Musik der rein eingebildeten, ja erlogenen Schmerzen und Freuden. Gehört es doch zum Künstlerthum Schmerzen und Freuden zu haben, von denen die übrige Welt nichts ahnt. Tausende von Künstlerjünglingen können nun aber bei „pöbelhafter Gesundheit" absolut keine derartigen Erfahrungen in sich machen. Was bleibt ihnen übrig, als sich welche zu ersinnen und sie für wirkliche zu halten? Auf diese Weise entstehen eine Anzahl unehrlicher, rein erschwindelter Geistesprodukte — aber auch eine Unzahl in sich selbst vernarrter, den Stempel innerer Hohlheit auf der Stirn tragender Menschen, ein künstlerisches Pharisäerthum, dessen Einwirkung auf's Publikum um so gefährlicher ist, je leichter die billige Geistreichigkeit blendet, mit der dieselbe oft begleitet erscheint. —

Wir sind weit entfernt, über die Geistesrichtung, welche Ad. Jensen zu verfolgen behauptet, im Allgemeinen den Stab zu brechen. Aber die Art, wie er es thut, gibt Zeugniß entweder dafür, daß er dieselbe nicht recht verstanden hat, oder dafür, daß es ihm wenigstens an Talent mangelt, um etwas bedeutenderes darin zu leisten. Wenn es ihm, als er diese Stücke schrieb, so war „als könne das, was wir leichthin Traum oder Einbildung nennen, wohl ein symbolisches Erkennen jenes geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es in allen seinen Bedingungen befestigend" — so will uns fast bedünken, das erstere sei der Fall gewesen, denn dieser Satz ist nicht mysteriös, sondern einfach sinnlos. Wenn wir aber zugleich bemerken, daß die romantischen Studien größtentheils nichts mysteriöses, phantastisches enthalten, sondern außer Mendelssohn'schen und Schumann'schen Reminiscenzen nur mancherlei unmotivirt verwendete oder wenigstens stark parfümirte Wendungen, so wird auch das Andre, daß es dem Autor an bedeutenderem Talent für sein Lieblingsfach fehlt, mehr als wahrscheinlich. Ein stark ausgebildetes Imitationstalent und eine bedeutende Begabung für harmonisches Raffinement ist dem Autor eigen, tiefere produktive fehlt ihm. Nur ein Stück unter den angezeigten macht eine willkommene Ausnahme; es ist op 7 Nr. 6 „wandernde Zigeuner", unsers Erachtens die einzige reife Frucht des Componisten; ebenso gesund und markig als innig empfunden, ebenso charakteristisch aufgeführt als abgeschlossen, und obendrein von trefflicher Claviertechnik. Alle übrigen enthalten entweder nur einzelne hübsche, wohl auch gute Stellen, oder sie sind durchweg unbedeutend, einige dabei auch viel zu ausgedehnt; oder sie bringen nur mehr oder weniger aufgeputzte Reminiscenzen. Letzteres gilt z. B. von Nr. 4 unter den Phantasiestücken, „Räthsel" über die Noten G - a - d - e, welches völlig Schumannisch klingt. Nr. 1 „Aufschwung" zeigt unter Anderm die Curiosität, daß man seine Haupttonart (H-moll) auf der ersten Seite gar nicht zu hören bekommt, und gehört übrigens in rhythmischer Hinsicht zum forcirten, in thematischer zum ledernen, in modulatorischer zum gewaltsam geschraubten. Die „Ballscene" ist eine verunglückte, holperige Polonaise ohne die Noblesse der Grazie, welche man von einem solchen Stück erwartet. — Die „Nachtfeier" verletzt durch viele gewaltsame Härten und widrige Mißklänge. Das „Rosenlied" ist unbedeutend, aber stark mit Gade'schen Wendungen geziert. — Die „romantischen Studien" lassen trotz der vielversprechenden Vorrede einen im ganzen geringfügigen Eindruck zurück, zeichnen sich jedoch vor den Phantasiestücken durch größere Einfachheit vortheilhaft aus. —

Fragt man nun nach dem geistigen Gewinn, den man aus diesen Werken zieht, sei es nun Erheiterung, Erhebung, Anregung, vielleicht gar Begeisterung, oder wie man sonst die künstlerische Wirkung eines Musikstückes beschreiben mag: fragt man vielleicht gar danach, ob es wohl zu wünschen wäre, daß die Geistesrichtung des Autors so einflußreich als möglich für das Gesammtleben seiner Nation würde: — so befinden wir uns in einer nicht geringen Verlegenheit; denn wir können uns weder für die Produkte des Autors erwärmen, noch dürfen wir ihnen eine größere Verbreitung wünschen, weil wir sie für ungesund und darum für verderblich halten. Uebrigens sagt der Comp. selbst: „Schwerlich werden diese Versuche die Sympathie aller für sich gewinnen." Er schreibt nicht, wie andere Künstler für seine Nation, sondern nur für die verständnißinnigen Seelen, denen sich „das scheinbar Gestaltlose, wenn sie es schärfer in's Auge fassen, bald deutlich und klar erschließen wird", und die „dann den verborgenen Keim erkennen, der — zu schönerem Sein emporstrebend — rastlos drängend in tausend Blüthen fort und fort wuchert." — Da wir nun, wie diese Zeilen beweisen, jenen „verborgenen Keim" nirgends haben entdecken können, so thut es uns leid, den Autor versichern zu müssen, daß wir nicht nur nicht „mit dem zehnten", sondern wahrscheinlich nicht einmal mit dem hundertsten „Theil der Wärme", mit der er gibt, zu „empfangen" im Stande sind.

### August Buhl.

6 Lieder für Tenor oder Sopran, op. 1. Offenbach, André.

Großer Festmarsch à 4m. op. 2. Ebendaselbst.

Cinq Morceaux pour le Piano, op. 3. Ebends.

3 Lieder für Sopran oder Tenor, op. 4. Ebendas.

Tarantella pour le Piano, op. 5.

2 Lieder für Bariton, op. 6. Leipzig, Hofmeister.

Concert-Mazurka pour le Piano, op. 8. Offenbach, André.

Nachtreise, Lied für Bariton, op. 8. Leipzig, Hofmeister.

Nocturne fantastique. Scherzo brillant pour le Piano, op. 9. Ebendaselbst.
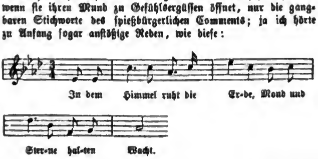
3 Stücke für das Pianoforte, op. 10. Ebds.

2 Lieder für Sopran oder Tenor, op. 11. Ebends.
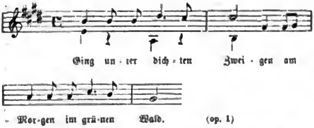
La Conquête, charakteristische Studie für das Pianof., op. 12. Ebendaselbst.

-r- Die Muse dieses Componisten präsentirt sich uns offenbar als Salondame. Die D. M. Ztg. liebt diese Fraktion des schönen Geschlechtes nicht; doch könnte es ihr wohl verziehen werden, dieser oder jener von ihren Mitgliedern, wenn sie besonders geistreich oder ausnehmend graziös geputzt, oder sonst liebenswürdig wäre, auch in ihren Grenzmarken den Aufenthalt zu verstatten. Wenn sich jedoch, wie bei Buhl's Muse leider der Fall ist, keine der genannten Eigenschaften ausfindig machen läßt, so wird es schwer halten, die Inhaber unseres Gebietes zu beschwichtigen — ausgenommen, es zeigte sich bei näherer Prüfung, daß wir eigentlich doch keine reele Salondame vor uns haben, sondern nur eine etwas aufgedonnerte Mamsell, die nicht leicht Jemandem gefährlich werden kann. —
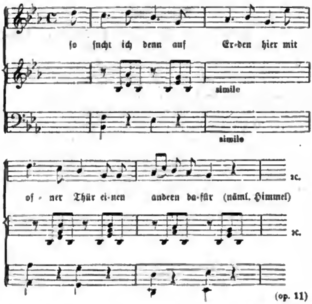
Achten wir daher gleich auf das untrüglichste Kennzeichen, auf Sprache, Mundart, Redeweise. Nun, vornehm ist sie nicht, das hört man sofort; in gewählteren Cirkeln scheint sie sich wenig bewegt zu haben, doch will uns bedünken, als verdankte sie der großen musikalischen Restauration Mendelssohn und Comp. einen erklecklichen Theil ihrer Ausbildung. Sie verbraucht, besonders wenn sie ihren Mund zu Gefühlsergüssen öffnet, nur die gangbaren Stichworte des spießbürgerlichen Comments; ja ich hörte zu Anfang sogar anstößige Reden, wie diese:



und:




Sie stimmt zwar gelegentlich einen feineren Ton an, wer weiß aber, ob sie auch versteht, was sie sagt? eine gewisse Wahlverwandtschaft mit der weitverzweigten Familie Kücken-Gumbert wird doch sehr wahrscheinlich. Hören Sie z. B. was sie noch eben äußert:




Eine Dame, die solche — milde gesagt — Burschikositäten in den Mund zu nehmen wagt, darf, selbst wenn sie übrigens ganz gebildet schwatzt, sich schwerlich in feineren Cirkeln sehen lassen.

Wie steht es aber mit ihren übrigen Bewegungen aus? Die Tarantellen, Mazurkas, Scherzi und Nocturnes, welche sie tanzt, machen unsere höchste Spannung rege. Aber wie? auch hier nur angelernte Tanzstundenknixe und mühsam einstudirte Pas? Ja wahrhaftig! Sie ist eine etwas schwerfällige Person, welcher der hausbackene solide Walzer und der prosaische Hopser allenfalls anstehen — und ich finde in der That bei größerer Nähe, daß sie eigentlich nur walzt und hopsert. Nüancirtere Rhythmen gelingen ihr einmal nicht. Von Mondscheintänzen und romantisch elegischen Bewegungen kann gar keine Rede sein. —

Uebrigens ist sie eine leidlich ehrsame Jungfer; sie hat wenigstens keine vom öffentlichen Markt gestohlenen Kleider an, wie so viele, die sich mit fremdem und ihrem eigenen eckigen Leibe nachlässig zugestutzten Staate öffentlich zur Schau stellen. Sie hat sich ihr bischen Eigenthum bisher doch redlich zusammengelesen. Es nimmt sich zwar etwas komisch aus, mit solcher innern und äußern Ausrüstung auf öffentlicher Promenade zu erscheinen, indessen einige reaktionäre kritische Finster- und Sonderlinge ausgenommen, die uns wohl gar den alten Zopf wieder anleimen möchten — wer wundert sich in unserem industriellen Jahrhundert noch über Dinge, die täglich von den raffinirtesten Ungeheuerlichkeiten überboten werden? — Und wer mag es alten Jungfern übel nehmen, ein wenig eitel zu sein? — Lassen wir daher auch diese neue Muse ruhig gewähren. —

## Briefe aus Karlsruhe.

(Schluß.)

Nicht so günstig kann das Urtheil über Flotow's Musik zum Wintermährchen lauten, die, einige glückliche Nachahmungen Mendelssohn'scher Elfennatur abgerechnet, zu dem zarten Duft des Wintermährchens paßt, wie das grobe Geschütz zu dem Gesang der Nachtigall. Hier ist ebenfalls der Styl der großen Oper angewendet, aber am unrechten Fleck; auch die Melodien, obschon an Erfindung reicher als jene der Strauß'schen Oper, ermangeln der eigentlichen Ursprünglichkeit und naiven Frische, wie sie für den musikalischen Rahmen eines „Mährchens“ nothwendig sind, und offenbaren entweder die bewußte KokETTERIE des Salons oder die Schwerfälligkeit des tragischen Kothurns. Flotow ist und bleibt eben ein geringerer Abklatsch von Auber, der um den Preis dieser verdächtigen Ehre deutsche Gründlichkeit hingegeben hat, ohne dafür die französische Grazie und den Auber eigenthümlichen nationalen Esprit einzutauschen. Nachahmungen fremder Richtungen, besonders eines anderen Volkes, bestrafen sich immer an ihrem Urheber. Ueber Dingelstedt's willkührliche Bearbeitung oder vermeintliche Verbesserung des Shakespeare'schen Originals ließe sich Vieles sagen, resp. tadeln, wenn dies die Aufgabe eines musikalischen Berichtes nicht überschritte. Das Stück war übrigens mit Sorgfalt in Scene gesetzt und die Beigabe der Musik erwies sich jedenfalls sehr zweckmäßig.

Nach den Ferien soll das großherzogliche Hoftheater seine Thätigkeit in doppelter Weise entwickeln, nämlich außer den hiesigen Vorstellungen auch in Baden, und zwar mit einer Vorstellung per Woche. Nach dieser Bestimmung sollte das neue Theater in Baden durch eine Vorstellung von Kreutzer's Nachtlager von Granada feierlich eröffnet werden und von da an jeden Mittwoch durch das Personal der hiesigen Hofbühne entweder eine Oper oder eine Schauspielvorstellung, an anderen Abenden aber auf Veranlassung des Spielpächters Benazet „Französisches“ Theater durch von ihm herbeigezogene Kräfte stattfinden. Ob diese wandernde Mission des großherzoglichen Hoftheaters seinen hiesigen Kunstzwecken ersprießlich sein — man denke nur an vermehrte Heiserkeiten in Folge der Heimreise bei später Nacht — und sich auf die Länge ohne eine bis jetzt keineswegs beabsichtigte Vermehrung des Personals durchführen lassen wird, möchte sehr zu bezweifeln sein; wenigstens wird von vielen urtheilsfähigen Personen die ganze Unternehmung als eine todtgeborne bezeichnet. Auf der anderen Seite dürfte auch bei Herrn Benazet das Interesse einigermaßen erlahmen, seitdem er weiß, daß in Folge eines Beschlusses der badischen Kammern wegen baldiger Aufhebung der Badener Spielbank seine Tage gezählt sind und die jetzt dem hiesigen Theater auferlegte Wanderung sich über kurz oder lang auf ihn selbst fortpflanzen wird. Mit ihm werden dann auch die kostspieligen französischen grands festivals des bescheidenen Herrn H. Berlioz, in welchen sich die Entwicklung der Musik von Palestrina und Vittoria bis auf Gluck und — Berlioz repräsentirt finden, vom Badener Schauplatze verschwinden, ferner die große Schaar der französischen Sänger, Pianisten und Artisten, welche bislang die Brosamen von den Spieltischen des H. Benazet auflasen und für theuere Bezahlung das „Pikante und Gesinnungslose“ in der Musik hoch leben ließen, und Baden wird nach so gereinigter Luft und glücklicher Befreiung von allen fremden und unsaubern Elementen wieder werden, was es schon lange leider nicht mehr ist, nämlich eine — deutsche Stadt. Bis es aber dahin kommt, dürfte ein deutsches Theater bei den übersättigten Parisern und ihren, andere Zwecke verfolgenden Loretten wenig Anklang finden, und ist diese widerliche Gattung des Fremdenbesuchs mit Aufhebung des Spiels einmal fortgezogen, dann möchten die Aussichten für ein Theater

nach meinem Dafürhalten noch geringer sein, weil die Freuden der Natur in diesem Falle ungetrübt durch eine abenteuerliche Gesellschaft genossen werden können und aus solchem Grunde alles andere überwiegen werden. Gewiß kein günstiges Prognostikon für das Unternehmen, wenn unsre Ansichten sich bewahrheiten.

Bald nach der Wiedereröffnung des hiesigen Theaters soll mit dem Einstudiren dreier Opern begonnen werden: Hiller's Katakomben, Abert's König Enzio und Gounod's Faust. Warten wir ab, wie bald das doppelt geöffnete Thor diese drei Leoparden von so verschiedener Beschaffenheit auf einmal herausspeien wird.

---

## Locales.

(J. Brahms. Quartettproduktion. Akademie. Tausig.)

S. B. Das Concert, welches Herr Brahms heute vor acht Tagen gab, versammelte ein nicht ganz vollzähliges aber wie es schien, den besten Musikkreisen angehöriges Publikum, und die Stimmung desselben war eine immer animirtere. Man schien allmälig sich mit der neuen Erscheinung zu befreunden und sich an ihr zu erwärmen. Das Clavierquartett in A-dur, eine durchweg verständliche, fein und interessant gearbeitete, liebenswürdige Composition fand sehr vielen Beifall, namentlich die beiden mittleren Sätze. Ob es werthvoller sei, als das kürzlich gespielte in G-moll wollen wir vorläufig nicht entscheiden, — eingänglicher, ansprechender ist es unbedingt. Der Componist scheint auf jenes in G-moll mehr Werth zu legen, da er es zu seinem ersten Debut in Wien wählte, klüger hätte er gewiß gethan umgekehrt zu verfahren. Doch charakterisirt es gerade den wirklichen Künstler sich von solchen Erwägungen nicht leiten zu lassen, oder überhaupt über die äußere Wirksamkeit nicht viel nachzudenken. Wir kommen wohl auf beide Werke noch näher zu sprechen. Die unseren Lesern bereits bekannten Händel-Variationen *) (siehe Nr. 41) interessirten und zogen die Hörer sichtlich in hohem Grad an, wenn wir auch einen kleinen Zweifel hegen, ob dieselben durchaus sofort verstanden wurden; namentlich was die Schlußfuge betrifft, halten wir es fast für unmöglich für Jemand, der das Werk zum ersten Mal hörte, sogleich ein klares Bild derselben zu empfangen; der Componist spielte sie in einem Tempo, welches selbst dem mit der Sache bereits vertrauten es schwierig machte zu folgen. Wir kommen hier auf Brahms, den Pianisten zu sprechen, auf Brahms, den ausübenden Künstler.

In hohem Grade zu rühmen haben wir hier nicht blos die enorme technische Durchbildung, sondern auch einen höchst genialen musikalisch feinen Vortrag, eine ebenso eigenthümliche wie bezaubernde Behandlung des Instruments. Auf der andern Seite machte uns sein Spiel (vielleicht in Folge einer Täuschung) den Eindruck einer gewissen nervösen Unruhe. Selbstverständlich litten unter derselben eben nur einige Stellen oder Stücke, während Brahms sonst die großen Vorzüge seines Spiels zur vollen Geltung brachte, namentlich in seinem Quartett, in den meisten Variationen und vor allem in der F-Tokkate von Bach. Das letztere ist ein Stück, wie es schöner gespielt nicht gedacht werden kann. Wir sehen ganz ab von den technischen Kunststücken, die hier nöthig sind um das, was für zwei Hände und zwei Füße (es ist ein Orgelstück) geschrieben, mit zwei Händen vollständig und deutlich herauszubringen. Aber was viel mehr werth als diese Kunststücke (die ja auch die eigentlichen Schüler der Lißt'schen Schule leisten), das ist der eigenthümliche orgelmäßig gleiche Klang, den Brahms hier dem „Hammerclavier" entlockt. Keine Spur von jenem Pauken auf den Baßtasten, wie man es in der A-moll-Fuge S. Bach's so oft hört: es geht alles klangvoll, mit großer Oeconomie der Steigerungen, aber auch mit breit ausgelegtem Ton bei den Hauptstellen vor sich, und man wähnt beinahe den kirchlichen Orgelton zu vernehmen. Merkwürdig kühn und fein zugleich ist die Anwendung der gehobenen Dämpfung, die in einem ungewohnt ausgedehnten Maße benützt wird und doch nirgend wehe thut; es klingt vieles zugleich und stört sich doch nicht. Von der Feinheit des Anschlags, die nur eine durch und durch musikalische Natur erreicht, gar nicht zu reden; genug, daß auch nicht die geringste musikalische Nüance verloren ging, und das Ganze doch nicht in mosaikartige Theile zerfiel, sondern im besten Sinne des Wortes einen gleichen Grundton hatte. — Herrlichen Gesang und große Feinheit entfaltete Brahms schließlich in der hochpoetischen C-dur-Fantasie von Schumann, deren marschartigen Mittelsatz er jedoch für unser Gefühl zu schnell nahm.

Das Spiel des Herrn Brahms zeichnet allerdings nicht jene unfehlbare Sicherheit, auch nicht jener äußerliche Glanz aus, die den „Virtuosen" eigen ist. Aber wie hoch steht über all dem Firniß und aller der Coketterie, die nur den Eindruck innerer Unwahrheit machen, wie hoch sagen wir, steht darüber die modeste und doch ausdrucksvolle, einfache und doch kunstvolle Spielweise Brahms'! Für das durch Virtuosenunwesen verwöhnte große Publikum ist sie daher vorerst weniger anziehend, sie besticht nicht. Wer aber an der reinen Quelle der Kunst zu trinken gewohnt ist, der gehe zu Brahms und lausche seinen Tönen. Hoffentlich wird der Künstler es bei dem einen Concert nicht bewenden lassen.

Frau Passy-Cornet und Herr Förchtgott unterstützten den Concertgeber bei verändertem Programm mit Lieder- und Balladenvorträgen.

In der zweiten Quartettproduktion des Herrn Hellmesberger, welche wir nicht besuchten, wurde ein seltener gehörtes Quartett von J. Haydn in H-moll gespielt. Herr Tausig spielte dann Schubert's B-Trio und zwar soll er diesmal seine schlimmen Seiten weniger auffallend gezeigt haben. Den Schluß bildete Beethoven's B-Quartett op. 18.

Es haben in den letzten Wochen noch mehrere Concerte stattgefunden, über welche wir nicht berichten konnten, weil wir sie nicht selbst besucht hatten, die aber doch in d. Bl. nicht ganz übergangen werden können. Wir lassen daher andere sprechen. Ueber die „Akademie", welche im Hofoperntheater gleichzeitig mit dem „Belsazer" gegeben wurde, berichtet im „Botschafter" H. K. u. a. folgendes: „Den Beginn machte Cherubini's schöne Ouverture zu „Medea." Auf diese folgten zwei Sologesänge: eine Arie aus „Josef und seine Brüder", von Herrn Walter vorgetragen, und eine Szene aus Gluck's „Orpheo" für Altsolo und Chor, das Solo von Fräulein Bettelheim gesungen. Die unläugbar schöne und edle Einfachheit dieses Klagegesangs wirkt außerhalb der szenischen Darstellung doch etwas monoton und in Folge der Wiederholungen beinahe langweilig, während die zweite sehr bekannte Arie des „Orpheus" mit dem Chor der Furien sich immer als ein höchst effektvolles Concertstück bewährt hat und auch diesmal bewährt haben würde. An Stelle einer ursprünglich angekündigten Arie aus „Idomeneo", welche Frau Dustmann singen sollte, produzirte sich Herr Tausig mit einer Clavierpiece, in welcher wir Lißt's Transcription des Spinnliedes aus dem „Fliegenden Holländer" erkannten. Ungeachtet der Keulenschläge, unter welchen das Instrument zu wiederholten Malen stöhnte und erdröhnte, zog das kleine Intermezzo, in diesen Räumen spurlos vorüber. Großen Beifalls erfreuten sich dagegen die drei Heine'schen Volkslieder aus Mendelssohn's „Lieder im Freien zu singen", welchen von den vortragenden (Fräul. Kraus, Frl. Bettelheim, den Herren Walter und Mayerhofer) auf allgemeinen Zuruf noch ein viertes: „Ihr Vöglein in den Zweigen schwank" zugegeben wurde. Die Befriedigung, mit welcher diese reizenden Gesänge aufgenommen wurden, dürfte ein Fingerzeig sein, in den großen Orchesterconcerten an Stelle oft gehörter und darum langweilender Arien dem einen oder andern der zahlreichen „Lieder im Freien" ein

*) Nach längerer Bekanntschaft mit diesem reichhaltigen Werke können wir jetzt die erste und neunte Variation als jene bezeichnen, welche uns vergleichsweise am wenigsten zusagen.

Plätzchen einzuräumen; wobei zu wünschen ist, daß dieselben mit Fernehaltung jedes theatralischen Applombs ebenso fein und anspruchslos wiedergegeben werden, als der Componist sie gedacht und hingestellt hat. Von geringerer Wirkung war die Szene aus Cherubini's „Medea", welche übrigens von Fräulein Kraus, den Herren Ander und Schmidt sehr gut gesungen wurde; dagegen elektrisirte der Vortrag der „Adelaide" durch Herrn Ander das ganze Publikum und riß dasselbe zu stürmischem Beifalle hin. Den Schluß der ersten Abtheilung machte Beethovens Fantasie für Clavier, Soli, Chor und Orchester, eine Art Vorläufer des letzten Satzes der neunten Symphonie. Herr Tausig spielte den schwierigen Clavierpart eben so korrekt als kräftig, und nach Umständen wieder zart, und auch die Leistungen der übrigen Mitwirkenden waren derart, daß man an dem originellen, nur selten zur Aufführung gelangenden Werke sich erfreuen konnte. Die zweite Abtheilung des Concertes bildete Schumann's oft gehörte und schon populär gewordene D-moll-Symphonie, welche von dem Orchester unter Herrn Dessoff's Leitung (der überhaupt das ganze Concert dirigirte) mit Feuer und Präzision vorgetragen wurde."

Ueber das 1. Concert des Herrn Tausig führen wir Einiges aus dem Bericht des Herrn Ed. H. in der „Presse" an. Derselbe bringt, nachdem er den besseren Seiten des Pianisten Gerechtigkeit wiederfahren ließ, folgende Bemerkungen, welche, wie uns scheint, alle angeführten Vorzüge, wie: nicht gewöhnliche Begabung, außerordentlicher Fleiß, Bravour, Kraft, Ausdauer, Gedächtniß, Witz, geringfügig erscheinen lassen: „Keine einzige Vortragsnummer des Herrn Tausig hat uns mit einem reinen, befriedigenden oder gar tiefen Eindruck entlassen. Peinlich berührt die Absichtlichkeit, mit welcher Herr Tausig die häßlichste aller möglichen Anschlagsarten cultivirt: das Stechen in die Tasten. Nicht nur in eigentlichen Bravourstellen, auch in Cantilenen, die weich und gebunden erklingen sollen, liebt es Herr Tausig, gestreckten Fingers auf einzelne Töne mit einer Gewalt niederzustechen, die das Clavier förmlich wimmern macht. Ein andermal arbeitet er wieder, als gälte es, eingefrorne Töne aus dem Eis loszuhacken. Was sollen wir von dem Gehör eines Künstlers halten, der das heulende Metallgerassel der also mißhandelten Saiten nicht vernimmt oder den es nicht stört? Wenn Herr Tausig vollends die ganze Meute seiner Bravour losläßt, welch ein Würgen und Quetschen, welch ein Erdrosseln der Töne! Könnten wir in dieser Kampflust das Ueberschäumen einer unbändigen Jugendkraft erblicken, wir würden auch mit ihren Maßlosigkeiten uns vertragen lernen. Allein nicht Ueberkraft, sondern im Gegentheil Blasirtheit ist der Grundcharakter von Tausig's Spiel. Mit jenen aufgeregten Metzeleien wechseln lange Perioden nachlässigster Gleichgiltigkeit; sind die Tasten eine Weile gestochen und geschlagen, so werden sie dann wieder in kaum vernehmlichem Pianissimo blos gestreift, getippt, gefegt. Die eigentliche gesunde Mitte, der ruhig singende Anschlag, fehlt. Es taucht zwar manche Stelle auf, die nach Tonschönheit, ja nach Empfindung klingt, allein es währt niemals lange; eine einzige dröhnend herausgestochene Note — und der schöne Zusammenhang ist wieder vernichtet."

---

## Correspondenzen.

**Dresden.** November.

x Eine wahre Concertfluth, über welche ich Ihnen kurz berichten will, ist über die Dresdner hereingebrochen. Den Reigen eröffnete am 23. Oktober der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Produktionsabend. Wir hörten ein Quartett von Haydn, das F-dur Trio von Schumann und ein neues Divertissement für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotten, 4 Hörner, Violoncell und Contrabaß von Adolf Reichel, Dirigent der Dreyßig'schen Singakademie hier. Der Componist, welcher sich in dieser Gattung von Musik namentlich an den im Tonkünstlervereine oft aufgeführten Werken Mozart's herangebildet, hat uns in diesem Divertissement ein höchst verdienstliches Opus geliefert, welches, reich und selbstständig an Melodie und Harmonie, seine Wirkung nicht leicht verfehlen wird. — Am 29. Oktober gab die k. Capelle ihr erstes Abonnementconcert, dem am 12. November das zweite, am 24. Nov. das dritte folgte. Zu Gehör kamen: 1. Jubelouvertüre von Weber, Doppelsymphonie (Irdisches und Göttliches im Menschenleben) von Spohr, Lustspielouvertüre von J. Rietz, Symphonie (B-dur) von Beethoven. 2. Wassermusik von Händel, Symphonie (G-dur) von Haydn, Concertouvertüre von A. Rubinstein, Symphonie (F-dur) von Beethoven. 3. Anakreonouvertüre von Cherubini, Symphonie (D-dur ohne Menuet) von Mozart, Melusinenouverture von Mendelssohn-Bartholdy, Symphonie (Es-dur) von Schumann. Gänzlich neu für Dresden waren die Ouvertüren von Rietz und Rubinstein. Erstere ist ein geistreich gestaltetes effectvoll instrumentirtes Tonstück, welches sehr gefiel. Weniger sprach das Rubinstein'sche Werk an, welchem Geschick in der technischen Arbeit nicht abzusprechen ist, dem aber der geistige Inhalt sehr, sehr fehlt. Der talentvolle Componist sollte weniger und sorgsamer schreiben. Die Aufführungen unter Direction des Herrn Capellmeister Krebs waren ausgezeichnet, durch zahlreiche Proben vortrefflich vorbereitet. Leider konnte Herr Capellm. Rietz sich bis jetzt nicht bei den Concerten betheiligen, da er noch immer, wenn auch in der Genesung begriffen, das Zimmer hüten muß. — Im Concerte zum Besten des Pensionsfonds des Hoftheatersängerchors am 7. November interessirte besonders die Walpurgisnacht von Mendelssohn-Bartholdy und das Tripelconcert von Beethoven für Piano, Violine und Violoncell, höchst vorzüglich von Fräulein Marie Wieck und den Herren Concertmeister Lauterbach und Kammermusikus Grützmacher vorgetragen. — Herr Concertmeister Schubert im Vereine mit den Herren Kammermusikern Körner, Schleißig und F. A. Kummer, gab am 14. November seine erste Quartettakademie, in welcher außer Quartetten von Mozart und Haydn, Beethoven's D-dur Trio op. 70 unter Mitwirkung des Herrn Bernhard Rollfuß, eines hier lebenden sehr tüchtigen Clavierspielers, zu Gehör kamen. — Am 17. November gab der Pianist Herr Louis Hartmann (Schüler Liszt's), welcher sich seit einigen Jahren hier niedergelassen, eine musikalische Soiree, in welcher Frau Bürde-Ney mit Meisterschaft zwei Lieder von Wagner (jüngst bei Schott in Mainz herausgekommen) sang, welche sich durch Einfachheit und wahre Empfindung auszeichneten. Auch Lieder vom Concertgeber, welche Frau Bürde sang, gefielen und zeugten von glücklichem Talente des Componisten in diesem Genre. Weniger als früher befriedigte sein Clavierspiel, welches bei vortrefflicher Technik doch nicht frei von Manier und falscher Sentimentalität erschien. — Die Liedertafel brachte am 17. November unter Direction ihres Liedermeisters, Herrn Capellm. Krebs die Antigone von Mendelssohn-Bartholdy mit verbindendem Gedicht (gesprochen von der Hofschauspielerin Frl. Berg), — die Dresdner Singakademie unter Direction des Herrn R. Pfretzschner (welchem jüngst vom Cultusministerium verdientermaßen der Titel Musikdirector verliehen worden ist) das Oratorium Elias von demselben Meister in genügender Weise zur Aufführung, — soweit dieß eben Privatvereinen möglich ist. Ersprießlicher für diese wäre es immer, ihre Zeit an Werke zu wenden, denen ihre Kräfte mehr gewachsen sind. Den größeren Chorvereinen wäre hierbei besonders die reine Vocalmusik des 16. 17. und 18. Jahrhunderts, sowie die reiche Cantatenliteratur aller Zeiten zu empfehlen. — Eines der interessantesten Concerte war das, welches die Herren Ferdinand Laub und Alfred Jaell am 19. November mit Unterstützung der k. Capelle unter Direction des Herrn Krebs gaben. Ersterer spielte unter anderen Stücken das Beethoven'sche Concert für Violine, letzterer das Schumann'sche Clavierconcert. Beide Vorträge waren meisterhaft in Bezug auf musikalisches Verständniß, Feuer und Energie des Vortrags, sowie Ueberwältigung aller technischen Schwierigkeiten. Die hiesige Kritik hat die beiden Künstler auffallend kühl und spröde behandelt, was allerdings, der oft bereitwilligen Anerkennung geringerer Leistungen gegenüber, auffallen mußte. Den 29. November werden beide Herren eine Abschiedssoiree geben, in welcher wir Schumann's Clavierquintett und Beethoven's F-dur-Quartett hören sollen. Die Wiener werden Gelegenheit haben, unser Urtheil zu bestätigen oder zu verwerfen, da Laub und Jaell von Mitte December an beabsichtigen in Wien zu concertiren. — Im Hoftheater entzückte am 15. November „Armide" von Gluck (neu einstudirt). Frau Bürde-Ney in der Titelrolle, die Damen Krebs-Michalesi, Janner-Krall (Furie des Hasses, Lucinda) und die Herren Tichatschek, Schnorr von Ca-

rolsfeld und Mitterwurzer (Rinald, dänischer Ritter, Ubald), sowie Capelle und Chor unter Leitung des Herrn Capellmeister Krebs erstrebten vereint ein vollständiges Gelingen der Aufführung. Demnächst wird eine neue Oper von Westmeyer „der Wald bei Hermannstadt" in die Scene gehen. —

### Frankfurt a. M.

D. L. Unser Concertleben entwickelt sich bereits sehr lebhaft. Die Museum-Gesellschaf that ihre Concerte für diese Saison von 10 auf 12 vermehrt. Sie eröffnete dieselben am 24. Oktober mit der Jupitersymphonie, die ja wohl gut gehen muß, da sie das Orchester auswendig weiß. Doch erschien mir der zweite Satz merklich zu langsam. Frau Viardot-Garcia, eine Größe vergangener Zeiten, entwickelte in einer Arie von Graun eine Stimm-Geläufigkeit, die wohl von wenigen erreicht ist. Freilich konnte sie nicht auch entsprechenden Ton entwickeln. Den Erlkönig sang sie geradezu häßlich, ohne deutsches Gemüth und Verständniß, — und einige spanische Lieder trug sie mit einer Koketterie vor, die sich an der ältlichen Dame doppelt widrig ausnahm. Herr J. Lauterbach aus Dresden, der ein Violinconcert in D-moll von Spohr und Andante und Rondo von R. Kreutzer spielte, dokumentirte sich als ein Künstler ersten Ranges. Sein ganzes Spiel war gesund, edel, fertig und seelenvoll. Die Ouvertüre zu Euryanthe beschloß das erste Concert. Warum Hr. Director Müller dabei in kolossal raschem Tempo anfangen und dasselbe sich alsbald, bei Eintritt des Mittelsatzes auf die Hälfte ermäßigen ließ, ist mir nicht klar. —

Das zweite Concert, am 7. Nov., brachte an Orchesterstücken die Symphonie von Haydn in D-dur 3/4 (mit Einleitung in D-moll 3/4) und Beethoven's Ouvertüre in C, op. 115, welche letztere Freiheit und Bestimmtheit des Vortrags zu wünschen ließ. Der „altdeutsche Schlachtgesang" für einstimmigen Männerchor und Orchester, von Rietz, ist ein kräftiges Stück ohne tiefere Bedeutung. Die Wiederholung des „Gesanges der Geister über den Wassern" von Schubert war sehr erwünscht, obwohl auch diesmal die zu schwache Besetzung der (freilich a c h t!) Männerstimmen zu bedauern war.

Frau Clara Schumann trug den Preis des Abends davon, wenn gleich ihr Spiel (Beethoven's G-dur-Concert und Solostücke von Schumann und Chopin) durch ein klangloses Instrument und einige vielleicht dadurch veranlaßte üble Laune beeinträchtigt schien.

Das dritte Concert begann mit einer neuen Ouvertüre von Bernhard Scholz, zu Iphigenie auf Tauris. Das Werk ist in seinem Hauptthema und in der Arbeit interressant; es fehlt jedoch zu sehr jeder Gegensatz zu dem düstern Moll, als daß es nicht den Eindruck des Monotonen machen sollte. Es errang kaum einen succes d' estime. Frl. Anna Reiß aus Mannheim hatte die Gesangsvorträge übernommen; sie trug das Ave Maria von Cherubini sehr schön vor, mit der Arie aus der diebischen Elster hätte sie uns verschonen können. Ich kann hier nicht umhin, unserem Publikum eine voriges Jahr schon gemachte Bemerkung zu wiederholen. Frl. R. wurde nicht nur bei jedem Vortrage gerufen (welchem Rufe sie, beiläufig gesagt, etwas zu hastig Folge leistete), sondern auch mit Applaus empfangen. Nun ist Frl. R. bis jetzt in weiteren Kreisen kaum genannt. Heißt das nun nicht, den Applaus mit Gewalt als bedeutungslos dokumentiren? Unser Publikum empfand denn allerdings, daß es, indem es die fast unbekannte so auszeichnete, einen Mann von Vieuxtemps' Rufe nicht nur stürmisch empfangen, sondern nach jeder Nummer zwei bis dreimal rufen müsse. Sie sehen, wir haben nicht mehr weit zu der in Nr. 46 d. Bl. erwähnten ungarischen Thorheit. Daß Vieuxtemps in Bezug auf Reinheit und Fertigkeit eben wie ein Virtuose ersten Rangs spielte, versteht sich; an Tonfülle scheint sein Spiel jedoch abgenommen zu haben. Auch seine Compositionen (er spielte nur eigene Werke), einst ein Labsal für uns, da wir noch Beriot, Lafont und Kons. hören mußten, machen heute nicht mehr den Eindruck, seit uns L. Straus u. a. an Beethoven, Mendelssohn, Spohr und Bach gewöhnt haben. — Beethoven's siebente Symphonie, in ziemlich guter Ausführung, beschloß den Abend. —

Auch der S t r a u s'sche Quartettverein hat seine Unterhaltungen wieder begonnen. Herr Straus ist bekanntlich aus dem hiesigen Theaterorchester ausgetreten. In Folge dessen wurde auch seinen Genossen S t e i n und W e l c k e r die Mitwirkung von der Intendanz nicht gestattet. Und da nun zugleich B r i n k m a n n, der Violoncellist, ernstlich erkrankt ist, so mußte sich S. nach andern Gefährten umsehen, die er in den Herren F. D i e t z (2. Violine), M a h r (Viola) und S i e d e n t o p f (Cello) gefunden. Daß unter diesen Umständen das Zusammenspielen der Herren noch nicht den Eindruck eines einzigen Spielers macht, wie früher, ist klar. Da sie aber sehr fleißig zusammen üben, so dürfen wir das Beste hoffen. Die erste Soirée brachte Quartette von Haydn (op. 76 Nr. 1 G-dur), Mozart (Nr. 8 F-dur) und Beethoven (op. 95, F-moll). Die zweite eines von Schumann (op. 41 Nr. 1 A-moll), Beethoven (op. 18 Nr. 2 G-dur) und ein Concert für zwei Violinen mit Quartettbegleitung, von J. S. Bach. In letzterem, bisher hier unbekannt, spielten die Herren Straus und Dietz die Prinzipalstimmen. Das Werk besteht aus drei Sätzen, deren jeder vom Publikum lebhaft applaudirt wurde. Auch das Schumann'sche Werk fand viel Anklang, und Hr. Straus hat sich durch Vorführung beider jedenfalls neues Verdienst erworben. —

(Schluß folgt.)

---

## Die neue Orgel in der k. k. Hofcapelle.

K. B u c k o w hat seine in der k. k. Hofcapelle vollendete neue Orgel nach vorhergegangener strenger Prüfung am 18. November übergeben. Sie hat auf 2 Manualen und Pedal 16 klingende Stimmen:

| Hauptwerk. | Oberwerk. |
| --- | --- |
| 1. Geigenprincipal 8' | 9. Salcional 8' |
| 2. Flauto fondamento 16' | 10. Flûte d'amour 8' |
| 3. Viola di gamba 8' | 11. Gamba 4' |
| 4. Doppelflöte 8' | 12. Oboa 8' |
| 5. Principal Octove 4' | **Pedal:** |
| 6. Flauto dolce 4' | 13. Violon 16' |
| 7. Superoctave 2' | 14. Bourdun 16' |
| 8. Progressio harmonica 3fach. | 15. Violoncello 8' |
| | 16. Baßflöte 8' |

**Nebenzüge:**

Manual-Coppel.
Pedal-Coppel.
Calcantenruf.

Drei Spannbälge, welche im höhern Stockwerke sehr entfernt vom Werke untergebracht sind, versorgen dasselbe mit Wind.

Durch den Orgelbau wurde die Verlegung des Musikchores auf die dritte, erweiterte Etage veranlaßt, wodurch für die Orgel wenigstens ein regelmäßiger Raum gewonnen, wenn auch die so große Beschränkung desselben der Anlage und Ausführung bedeutende Schwierigkeiten machte. Trotz allen diesen ist es jedoch dem in Wien bereits durch den Bau der Piaristenorgel mit Recht zu einer Berühmtheit gelangten Meister gelungen, den so ehrenvollen Auftrag auf das befriedigendste zu lösen; seine Orgel rangirt als Kunstwerk. — Die sinnreiche und unter den gegebenen Verhältnissen wieder ganz eigenthümliche Anlage, die ausgezeichnete und vollkommene Ausführung der einzelnen Theile, vom Meister mit größter Strenge überwacht, in den wichtigsten Theilen von seiner kunstgeübten Hand selbst hergestellt, verbürgen die größte Dauerhaftigkeit, und gewähren dem Organisten alle nur wünschenswerthen Vortheile: eine feine, elastische Spielart der Manuale, welche durch die Coppelung nicht im mindesten erschwert wird, eine bequeme und leichte Spielart der Pedals, eben solche Behandlung des Regierwerkes. Der große Werth des Werkes besteht aber natürlich in seiner musikalischen Wirkung. Alle einzelnen Stimmen sind von vollendet schöner und charakteristischer Intonation; jede Stimme liefert neues und trägt gleichzeitig zur Bildung des Gesammttones des ganzen Werkes wesentlich bei; die Kraft, Fülle, Rundung und Klangschönheit des vollen Werkes ist bewunderungswürdig und in Betrachtung der geringen Stimmenzahl und der, den einzelnen eigenen Zartheit des Tones, überraschend. Durch die überaus fleißige und feine Intonation und Charakteristik der Stimmen ist eine so große Manaigfaltigkeit für Registrirung gegeben, daß wohl sehr viele große Orgeln Wiens von dieser kleinen übertroffen werden.

Es dürfte schwer sein, irgend einer Stimme den Vorzug als schönste und bestcharakterisirte vor den andern zu geben, da allen ohne Ausnahme eine nicht leicht wieder zu findende Vollkommenheit eigen ist; wenn die

Principale durch einen der Menschenstimme ähnlichen Gesang bei wohlthuender Fülle, Salcional durch eine eigenthümliche unerwartete, dem feinsten Rohrwerke täuschend ähnliche Klangfarbe die Aufmerksamkeit des Hörers überraschen, so sind die sämmtlichen Flöten, die Pedalstimmen, das Rohrwerk Oboa in ihrer Art von ganz gleicher Schönheit und Vollkommenheit.

Die Wirkung der einzelnen Stimmen und Combinationen wird durch einen Tonschweller für beide Manuale noch bedeutend erhöht. Klänge wie man von einer Orgel in Wien nie gehört, durch den Effekt des Schwellers mächtig gesteigert, machen eine ergreifende Wirkung. Die Tractur des Schwellers ist bequem und sicher. Buckow hat sich durch dieses neueste Werk als ein Künstler bewährt, welcher seine seltene technische Bildung und Fertigkeit, seine reiche Erfahrung, seine Vertrautheit mit allen Orgelbaugeheimnissen dazu benützt, einen überdachten, idealen Ton zu gestalten. Was sind Namen von Stimmen, was liegt an der Zahl! hier fängt die Kunst an, und gestaltet mit den ihr eigenen Mitteln, wie sie selbe für den von ihr erkannten Zweck braucht. Auch in dieser Orgel ist die Wahl und Art der Stimmen so entsprechend und in so günstigen Verhältnissen zur Kirche daß man dieses Uebereinstimmen geradezu bewundern muß.

Der letzte Sprosse (Silbermann, Wagner, Grünberg, Buckow) der weltberühmten Silbermann'schen Schule, hat treu an den Grundsätzen derselben fest gehalten, weil sich dieselben seit mehr als einem Jahrhundert erprobt und bewährt haben; ist aber keineswegs starr in den Grenzen der damaligen Anschauungen geblieben: wo der Fortschritt der Wissenschaften und erkannte Unvollkommenheit neue Erfindungen ermöglichten, weiß er selbe sogleich zum Vortheil seiner Werke zu verwerthen. So ist die Mechanik seiner Orgeln in ihren Grundzügen noch ganz Silbermannisch, weil unübertrefflich in Hinsicht der Sicherheit und Dauer; aber der musikalische Theil steht auf der Höhe unserer Zeit, solche Klänge finden sich in jenen alten Musterwerken nicht! Es ist ein besonderes Verdienst dieses Künstlers, den Pfeifen der Orgel einen so starken und vollen und dabei doch schönen und weichen Ton abzugewinnen, wie er von seinen Collegen selten erreicht, nie übertroffen wird. So ist auch das Salcional dieser schönen neuen Orgel ein schwer nachzuahmendes Kunststück und leistet das höchste, was Labialpfeifen überhaupt zu leisten vermögen.

Dank und Ehre dem Künstler, der mit soviel persönlicher Aufopferung dieses sein 53. Werk herstellte und vollendete, ein Denkmal seines nimmer ruhenden Geistes, das vollkommenste zu leisten, würdig und geeignet, seinen Namen und sein Verdienst in dieser Kunst künftigen Generationen ehrend zu erhalten.

Dank den hohen Herren, welche in wohl bewußter Absicht die Schwierigkeiten des ganzen Unternehmens standhaft besiegten, und Wien mit einem neuen Kunstwerk dieser Art bereicherten, welchem sicher kein würdigerer Platz zu Theil werden konnte als in der Kirche des k. k. Hofes.

## Nachrichten.

In Czernowitz hat sich ein Verein zur Beförderung der Tonkunst in der Bukowina gebildet; seinen Statuten soll die kaiserliche Genehmigung bereits ertheilt worden sein.

Der Riedel'sche Verein in Leipzig führte am 21. November in der Thomaskirche Händel's „Samson" auf. Die Verhältnisse der dortigen Orgel nöthigten (!) Herrn Riedel die Mosel'sche Bearbeitung beizubehalten.

Am Münchner Hof- und Nationaltheater stehen zwei neue Opern in Aussicht: „Die beiden Foscari" von Zenger, und „das Conterfei" von Perfall.

Zu Reichenberg in Böhmen soll im künftigen Sommer ein „großes Gesangfest" stattfinden.

In einem Concert, welches am 24. November im Leipziger Gewandhaussaale zum Besten des Orchester-Pensionsfonds gegeben wurde, kam u. a. Lachner's Suite, dann R. Wagner's Vorspiel zu den „Meistersingern" zu wiederholter Aufführung, wobei sich „Zischlaute" vernehmen ließen. — Am Stadttheater daselbst wurde eine neue Oper „die Jungfrau von Orleans" von Aug. Langert gegeben.

In Magdeburg brachte man Kiel's Requiem in der Kirche zu Gehör. —

Die neueste (13.) Lieferung der Händel-Gesellschaft enthält das Oratorium „Saul."

### Wien.

Die „deutsche Musikzeitung" geht mit Ende dieses Jahres ein. Ihr Redakteur, S. Bagge, hat dagegen mit der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig einen Verlags- und Redaktions-Contrakt abgeschlossen, vermöge welchem eine neue Folge der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" in's Leben treten soll; er siedelt daher in diesen Tagen nach Leipzig über. Die Redaktion der übrigen Nummern der deutschen Musikzeitung übernimmt Herr Prof. C. P. Grädener.

Der Altlerchenfelder Kirchenmusikverein bringt im Dezember folgende Messen zur Aufführung: Am 8. von Josef Haydn in Es. Am 14. Papae Marcelli von Palestrina. Am 21. von Michael Haydn in A-moll, vokal. Am 25. von Knicze in D. Am 25. von Lindpaintner Nr. 5. Am 26. von Lickl. Am 28. von Mich. Haydn.

Fräul. Desirée Artôt gastirt im Kaitheater.

Im Hof-Operntheater fanden bereits Proben von „Tristan und Isolde" statt. Richard Wagner befindet sich hier und leitete die erste Probe persönlich.

Der Direktion der Gesellschaft der Musikfr. ist nunmehr die amtliche Eröffnung gemacht worden, daß der Kaiser die unentgeltliche Ueberlassung eines Bauplatzes an den Verein und die Veranstaltung einer Lotterie genehmigt hat.

Der Wiener Männergesangverein hat alle Gesangvereine von Europa, vorzüglich jene, von denen bekannt ist, daß sie Freunde von Schubert'schen Liedern sind, in lithographirten Schreiben eingeladen, Beiträge für das Monument einzusenden, welches der Wiener Männergesangverein diesem Meistersänger in seiner Vaterstadt zu errichten gedenkt. Das Schubert-Monument soll bekanntlich im Stadtpark errichtet werden.

## Concertankündigungen.

Sonntag den 7. Dezember Mittags halb 1 Uhr im Redoutensaal: Concert der Gesellschaft der Musikfreunde (Brahms, Serenade in D-dur. Mozart, Arie aus Titus, gesungen von Frau Bochkoltz-Falconi. Mozart, Concert für Violine, gespielt von Herrn Bennewitz. C. M. v. Weber Scene, Frau Bochkoltz. Mendelssohn, „Christus").

Montag den 8. Dezember Mittags halb 1 Uhr im Hofoperntheater: Philharmonisches Concert. (Beethoven, Ouvertüre zu Leonore Nr. 1. S. Bach, Passacaglia, instrumentirt von H. Esser. Händel, Arie aus la resurrezione. Mendelssohn, Ouvertüre zu Athalia. Beethoven, Symphonie in B.)

## Berichtigung.

In dem Artikel „Josef Haydn und seine fürstl. Mäcene" sind folgende Druckfehler zu verbessern. Nr. 45 Seite 353, Spalte 1, Anmerkung ist zu lesen statt „der Eine — Prinster —": der eine der beiden Prinster. Seite 355, Sp. 1, Z. 8 statt „und seiner Kunst": um seiner Kunst. Seite 356, Sp. 2, Z. 23 statt „Strickrahmen" „Stickrahmen." Nr. 47 Seite 369, Sp. 2, Z. 4 von unten statt „gemüthlichen aber humoristischen": gemüthlichen aber humoristischen. S. 371, Sp. 1. Anmerkung, Z. 8 von unten statt „der kleineren": einer der kleineren.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 50. Wien, 13. Dezember 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaction: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 5 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Apologismen.

P. M. Bei der großen Confusion, welche gegenwärtig in den Ansichten und Urtheilen über Kunst, namentlich über Wesen und, wenn man will, Zweck der Musik und ihrer verschiedenen Gattungen existirt, kann es nicht Wunder nehmen, wenn von Zeit zu Zeit immer einmal wieder Stimmen laut werden, welche die Berechtigung der ganzen Musik oder einzelner Zweige derselben in Zweifel ziehen, welche Anklagen gegen sie erheben, die, wären sie begründet, die sofortige Beseitigung derselben, ja vielleicht aller Kunst, jedem ernsten auf sittlicher Grundlage stehenden Menschen zur Pflicht machen würden. Wenn auch manche dieser Anklagen nicht neu sind, so darf man es doch nicht geschehen lassen, daß sie ungestört erhoben werden, zumal wenn sie von einer solchen Seite kommen, daß sie schon durch den bloßen Namen ihres Urhebers Einfluß üben und eine ruhige Abwägung der Gründe beeinträchtigen könnten. Wir meinen hiermit keinen Andern, als Herrn Professor Gervinus, — einen Mann, von dem man sonst wenig Irrthum und viel Wahrheit zu erhalten gewohnt ist, und vor dem wir wegen seiner außerordentlichen Verdienste um die Wissenschaft und um unser deutsches Vaterland so großen Respect haben, daß wir eben nur vor der Wahrheit noch größeren haben, darum aber auch uns hüten wollen, gegen ihn mehr zu sagen, als die Sache erfordert. Was für Angriffe von Seiten dieses Gelehrten wir hier vor Augen haben, weiß der Leser sogleich, wenn er sich seines Aufsatzes erinnert, welcher aus Nr. 153 und 154 der Köln. Zeitung in Nr. 42 und 43 der D. M. Z. abgedruckt ist. Vergleichen aber muß man damit, was der Verf. schon vor Jahren im 1. Bande der Geschichte des XIX. Jahrhunderts schrieb. Wir haben das Buch leider nicht zur Hand; wenn uns nicht Alles täuscht, so steht die Stelle etwa zwischen Seite 480 und 483 und lautet ungefähr dahin, daß besonders der Wiener Congreß eine Veranlassung zu der allgemeinen und übermäßigen Verbreitung des gedankenlosen Musicirens gewesen sei; daß von Seiten der Regierungen dieses befördert worden sei als ein gutes Mittel, die Sinne der Völker einzuschläfern, daß diese Musik benutzt worden sei, wie eine Archytasklapper für die Erwachsenen. Es ist viel dort die Rede von Virtuosenthum, aber auch die Rede von wort- und sinnlosem Geklingel, bei dem sich kein Verständiger etwas denken könne. Als wir vor Jahren die Stelle lasen, meinten wir, daß dem Zusammenhange nach die Angriffe allein gegen die Circussprünge der alltäglichen Virtuosen und gegen ihr allerdings mit wahrer Kunst wenig verträgliches Gebahren gerichtet seien *). Als wir nun aber vor einiger Zeit jenen Artikel in der Köln. Zeitung sahen, da gingen uns die Augen auf auch über jene Stelle; wie führten sie uns so gut wie's eben ging im Gedächtniß vor und begriffen, daß auch da schon Gervinus nicht bloß das ordinäre Virtuosenthum gebührend bezeichnet, sondern auch gegen die Instrumentalmusik polemisirt. Soweit Gervinus. Von andrer Seite und zwar von einem unsrer geehrten Herrn Mitarbeiter, liegt ferner ein Artikel vor in Nr. 30 dieses Bl., worin namentlich die Wirkungen unsrer Musik und besonders Instrumentalmusik auf Sittlichkeit und demgemäß ihre Bedeutung für die Erziehung stark verdächtigt werden. Obgleich hierauf in Nr. 34 dieser Ztg. bereits ein Protest erfolgt ist, so scheint es uns doch nothwendig, noch einmal darauf zurückzukommen; denn erstlich will es uns bedünken, daß es doch nicht so überflüssig ist, wie es dem letztern Verfasser, mit dem wir übrigens ganz übereinstimmen, scheint, die gänzliche Grundlosigkeit der Angriffe zu zeigen; ferner aber sind von ihm wohl geflissentlich einige Punkte übergangen, die hier zur Sprache kommen müssen, wo es darauf ankommt, neben jenem Nachweis auch wo möglich zu zeigen, wo der wunde Fleck ist, wo die Wurzel des Uebels steckt, das jetzt der Instrumentalmusik oder unsrer Musik überhaupt zur Last gelegt wird. Endlich ist kürzlich in diesen Blättern (Nr. 46) ein Aufsatz gegen Gervinus erschienen. Obgleich auch er des Wahren genug enthält, so bleiben immer noch wichtige Seiten übrig, die gar nicht oder nur leicht berührt sind. Hiermit wird dem Verf. durchaus kein Vorwurf gemacht; er hat besonders die reale, practische Seite der Sache im Auge gehabt; auch wir fassen nur, besonders im ersten Theile, eine Seite an, indem wir Herrn Gervinus gegenüber uns nur auf theoretischem Gebiete halten *). — Man wird es uns nicht übel nehmen, wenn hierbei Manches berührt werden wird, was nicht neu ist: wenn so schweres, um nicht zu sagen grobes Geschütz gegen uns herangefahren wird, so müssen wir auch zu alten Waffen wieder greifen, um uns nur das liebe Leben zu retten. — Wir wollen der leichteren Uebersicht wegen die Anklagen ordnen und in möglichst kurze und klar gefaßte Sätze formuliren, wobei uns, hoffen wir, Niemand den Vorwurf machen soll, unsern Gegnern eine andre Meinung untergeschoben zu haben, als sie in ihrem Herzen tragen.

A. Angriffe gegen die Instrumentalmusik selbst als Kunstzweig.

1. Die Instrumentalmusik ist lediglich entstanden aus platter Nachahmung der gesungenen Musik.

---

*) Wir gingen so weit in unserer bona fides, daß wir später diese Stelle grade in einem kleinen Lokalblatte abdrucken ließen, als uns einmal wieder ein Dutzend Virtuosen in gelinden Ingrimm versetzt hatte.

*) Einen mit obigen Abhandlungen nicht zusammenhängenden Aufsatz, der kürzlich in Frankreich erschienen ist (Dialogue sur l'influence de la musique par M. Emile Montégut in: Revue des deux mondes XXXII, 3. 1862. p. 704 ff.) ist es nicht nöthig hier näher zu berücksichtigen, weil der Verf. sich überwiegend in 2 Extremen bewegt, die sich selber richten, die Wahrheit auch in Betreff der moralischen Wirkungen nur wenig berührt, den Kern der Sache gar nicht faßt und schließlich mehr raisonnirt, als wirklich untersucht.

2. Sie erlangt in ihrer Abtrennung von der Vokalmusik kein wahrhaft geistiges Leben, womit alle Kunst, die den Namen verdienen soll, erst anfängt. Sie ist ein wort- und sinnloses Geklingel, kein Verständiger kann sich etwas dabei denken; ein gedankenloses Spiel mit Tönen, aus dem Niemand bestimmt demonstriren kann, was für Ideen, Gedanken, Begriffe dem Componisten vorgeschwebt haben u. s. w.

B. Anklagen gegen die Wirkungen.

I. Der heutigen Musik im Allgemeinen: 1. Sie führt zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize. 2. Sie macht den Geist wie das Gefühl so leicht gegen alle concreten, substanziellen Lebensverhältnisse gleichgiltig, in welchen sich doch grade die Sittlichkeit zunächst zu bewähren hat.

a. Sie verfeinert, vertieft unstreitig die Empfindung, aber ganz in's Unbestimmte.

b. Sie schärft den Verstand, aber ganz in's Abstrakte.

c. Sie befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Versittlichung der Außenwelt, die denn leicht als das Schlechte angesehen wird, sondern nur durch Erhellung einer außerhalb ihr nirgend existirenden Innenwelt.

II. Der Instrumentalmusik noch insbesondere: Sie führt zu einer Melancholie, die wiederholt genossen durch ihre Anmuth und Süßigkeit den Geist entmannt.

Einiges, was hier der Kürze halber nicht mitangeführt ist, weil es sich der einen oder andern Nummer anschließt, wird unten noch berührt werden.

A.

Aus den Angriffen unter B. haben die Gegner selbst das Resultat gezogen, daß eine rein musikalische Bildung sehr gefährlich, daß die Instrumentalmusik ganz zu verbannen sei, wo es sich um Erziehung zu practischen, tüchtigen, charaktervollen Männern handelt; ziehen wir aus den Ein- und Vorwürfen unter A das Resultat, daß die Instrumentalmusik überhaupt lieber nicht existiren sollte, weil sie keine Berechtigung zur Existenz hat, so werden wir damit wohl die Meinung der Ankläger getroffen haben. Denken wir über dies Resultat allein, ohne uns um seine Gründe zu kümmern, einen Augenblick nach, so stößt uns bald ein Bedenken dagegen auf, das, wenn es auch allein nicht von hinreichender Beweiskraft ist, doch immer eine nicht geringe Berücksichtigung verdient: nämlich die Thatsache der historischen Existenz und Entwickelung dieses Kunstzweiges. Wir können leider auf kein Werk verweisen, welches in umfassender Weise hierüber Rechenschaft gäbe; einzelne Aufklärungen über eine bestimmte Klasse von hiehergehörigen Kunstwerken, welche allerdings ganz und gar in den Vordergrund gestellt werden müssen, die in der sogenannten Sonatenform geschaffenen, sind wohl da, *) allein für das Allgemeine müssen wir auf die Kunstwerke selbst verweisen. Da dürfen wir nun die Behauptung aufstellen, daß Jeder, der von den allgemein zugänglichen Kunstwerken dieser Gattung einen auch nur mäßigen Theil kennen gelernt hat, wissen wird, daß sich dieselbe in einer durchaus normalen organischen Weise entwickelt hat. Es ist unmöglich, an dieser Stelle den Nachweis im Einzelnen zu geben, aber er läßt sich geben, unwiderleglich besonders in jenen Kunstwerken, die wir heute mit dem Namen von Symphonien, Sonaten, Concerten, selbständigen Ouvertüren bezeichnen, und welche doch recht eigentlich die Gattung der Instrumentalwerke ausmachen. Durchlaufen wir nur mit einem Blick die Reihe der seit ungefähr 200 Jahren (von Kuhnau, Phil. Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, den Neusten) in dieser Gattung geschaffenen Werke, so sehen wir, wie schon in den allerersten Ansätzen die Keime zu allem Späteren ganz und vollständig enthalten sind, wie dort schon alle Bestandtheile und Merkmale, welche uns den Begriff jener Form bestimmen, vorliegen. Wir sehen ferner im weiteren Verlaufe, wie das Wachsen dieser Form vor sich gegangen ist nicht durch Zuthaten von Außen, nicht durch willkührliche Vermehrung der Theile, die zum Organismus nicht gehören, sondern durch innere Erweiterung und Bereicherung, durch Vertiefung und Ausbildung der Glieder, durch freiere Selbständigkeit derselben, durch der Ausdehnung nach weitere, dem innern Zusammenhang nach engere Verknüpfung unter einander. Darin aber liegt der Beweis, daß die Entwickelung eine wirklich organische gewesen ist. Dem entsprechend, sehen wir weiter, hat diese Kunstgattung wie die übrigen Künste die verschiedenen Phasen nach dem allgemeinen Gesetze aller Kunstentwickelung durchlaufen: aus der größten Knappheit, wo die Haut nur eben das Knochengerippe bedeckt, die Glieder kurz und eckig an einander sitzen, hat sie sich entfaltet zu höchstem Reichthum und blühendster Fülle des Fleisches; sie hat den Gipfel der vollkommensten Klassicität erreicht, sie ist von da übergegangen in die Romantik, sie gelangt allmälich zum Gegensatze ihres ersten Stadiums, zu der einseitigen Ausbildung der technischen Elemente mit merklicher Abnahme der geistigen; der raffinirten Sinnlichkeit, der üppigen, kraft- und kernlosen Fleischmasse. Müssen wir nicht mißtrauisch von vorn herein die Meinung ansehen, die einem organischen Gewächs die Berechtigung der Existenz abspricht? welche behauptet, daß eine solche ganze Richtung und Entwickelung der Kunst besser nicht existirt hätte, daß die Künstler und Künstler des allerersten Ranges Jahrhunderte lang auf ganz verkehrtem Wege sich befunden, indem sie einen Kunstzweig ausgebildet haben, welcher nie hätte in die Erscheinung treten sollen? Fürwahr, wir sehen nicht recht ein, wie auch nur dieser unzweifelhaften historischen Thatsache gegenüber Herr Gervinus das Resultat seiner Argumentation halten will. Uns will ein solches summarisches Verdammen nicht anders erscheinen, als wenn auf einem andren Gebiete das berüchtigte Dictum verlautete: „die Wissenschaft muß umkehren!" — warum? weil sie ihrer eigensten Natur nach nicht dahin kann, wohin sie Leute einer gewissen Richtung durchaus haben wollen. Daß dieser Beweis nicht absolut zwingend sei, haben wir oben schon bemerkt; es ist daher nöthig, jetzt auf die einzelnen Beschuldigungen näher einzugehen.

1. Die erste derselben hängt mit der historischen Frage nahe zusammen. Es wird nämlich gegen die Instrumentalmusik geltend gemacht, daß des Instrumentalcomponisten ganze Kraft lediglich aus der Nachahmung der gesungenen Musik entstanden sei. Den historischen Beweis für diese Behauptung hat der Gegner uns zu liefern unterlassen; in der Natur der Sache liegt es, daß dies der Ursprung der Instrumentalmusik gewesen sei *), und weil wir im Augenblick nicht im Stande sind, eine genauere Untersuchung darüber anzustellen — und bloß nachsprechen wollen wir nicht —, der Punkt auch, wie aller Anfang der Künste, sehr dunkel ist, so wollen wir zugeben, daß jene Behauptung richtig sei. Ja wir geben bereitwillig noch mehr zu, nämlich daß diese Nachahmung der gesungenen Musik in der Zeit der Entstehung eine platte gewesen sei — und von der Entstehung spricht doch Herr Gervinus, wenn anders wir ihn recht verstehen. Trotz alledem können wir zwei Dinge entgegnen: 1. sollen wir die Berechtigung und Bedeutung einer Kunstgattung nach der Unscheinbarkeit, nach der Unselbständigkeit des ersten Anfangs messen? Welche Kunst, namentlich welche bildende Kunst kann uns Herr Prof. Gervinus nennen, die nicht aus ganz mechanischen, höchst geistlosen und unbedeutenden Operationen entstanden sei? Wollen wir die Landschaftsmalerei, Geschwisterkind der Instrumentalmusik, darum gering achten, weil sie sich aus der Historienmalerei entwickelt hat? Ferner aber polemisirt Herr Gervinus doch wohl nicht gegen die Instrumentalmusik von damals, nicht gegen die Kunst-

*) Faißt in der Cäcilia Bd. XXV, XXVI. O. Jahn in Mozart's Leben I, 549. ff. VI, 20 ff.

*) Wir concediren nicht. D. Red.

gattung, als sie sich eben erst zu bilden anfing und darum der Natur der Sache nach nichts andres sein konnte als platte Nachahmung? Jenen unbedeutenden, armen Anfängen wird er doch nicht alles das aufbürden wollen, was er gegen diesen Kunstzweig geltend zu machen hat? Nein, gewiß nicht: mit der Instrumentalmusik, wie sie sich in den letzten 100 Jahren entwickelt hat, haben wir es zu thun; gegen sie will man zu Felde ziehen, warum wirft man ihr da ihre Entstehung vor? Wahrlich, es ist so grausam, einem Greise im Silberhaar, der gebückt am Stabe daherwankt und der es nach einem reichen, thatenerfüllten Leben vielleicht nicht mehr allzuweit zum Grabe hat, Dunkelheit oder gar Unehrenhaftigkeit seiner Abkunft vorzuwerfen, es ist so grausam, daß man wohl nur im Augenblicke des Zornes sich dazu fortreißen läßt, wo man mit seinem ganzen Leben und allen Thaten, so glorreich sie von Anderen gepriesen werden, mit seiner ganzen Persönlichkeit unzufrieden und in gründlichem Zwiespalt unter vielen andren Vorwürfen auch den mit herausstößt — weh aber thut das dem Hörer immer am meisten, und er könnte selbst in Zorn gerathen, wenn er etwa entdeckte, daß die anderen Beschuldigungen, unter denen diese nur miterscheint, nicht einmal begründet wären. Wie es sich nun mit diesen verhält, wollen wir jetzt weiter prüfen.

2. Wir wollen hier gleich das bemerken, daß wir uns eines Beweismittels ganz entschlagen wollen, welches zu unserm Leidwesen namentlich auch Herr Prof. Gervinus angewandt hat, nämlich des Anführens von Autoritäten. Sollen wir offen sein, so müssen wir gestehen, daß uns das Benutzen dieses in der Wissenschaft längst verpönten Mittels, den Gegner zu schrecken, ein klein wenig Verdacht eingeflößt hat. Wir unsrer Seits befinden uns, so bilden wir uns wenigstens ein, in dem glücklichen Falle, nur die Sache selbst brauchen sprechen zu lassen, ohne der Rousseau, Göthe, und der Minnesänger zu bedürfen *). — Trennen wir einen Augenblick im Gedanken Form und Gehalt der Kunstwerke, so finden wir gegen die Form wenig eingewandt, ja wir begegnen in den Reden der Gegner diesem Worte selbst gar nicht, es wird da immer nur von Technik gesprochen, und doch ist die Form, im Sinne von Gestaltung, bei aller Kunst ein so wesentliches Element, daß sie gradezu die Hälfte des Werkes ausmacht. Die Gegner haben an diesen bedeutenden Factor also entweder gar nicht gedacht, oder sie haben nichts dagegen zu erinnern. In der That genügt hier auch der bloße Augenschein, ein einziges flüchtiges Durchlaufen einer Sonate oder Symphonie, um zu der Erkenntniß zu gelangen, daß für die formale Schönheit, wenn wir uns so ausdrücken sollen, Nichts zu wünschen übrig bleibt. Da ist Einheit, Ebenmaß und Harmonie der Theile, Anmuth, Wohlklang, lebendiger Wechsel nach jeder Beziehung. Mit bloßer Technik kann dies unmöglich Jemand verwechseln, er müßte denn etwa auch in der Architectur die äußere Gestaltung des Tempels als ein und dasselbe ansehn mit dem Behauen und Zusammenkitten der Steine. Fassen wir nun aber die Anklage, welche gegen den andern Factor aller Kunst, das geistige Leben, den Gehalt, den die Gegner mit vollem Rechte auf das nachdrücklichste fordern, schärfer in's Auge, so sehen wir uns abermals zu einer Theilung derselben gezwungen, welche die Gegner leider nicht selber gemacht haben. Es heißt gewöhnlich bei ihnen in einem Athemzuge, die Instrumentalmusik könne keine bestimmten, in der Natur gegebenen Dinge darstellen, ebensowenig bestimmte, in unseren Begriffen und den Worten unsrer Sprache ausdrückbare Gedanken, nirgends lasse sich ein bestimmter Sinn demonstriren, ein Verständiger könne somit sich nichts dabei denken; sie sei sinnlos wie sie werthlos sei, geistiger Gehalt fehle ihr ganz, sie sei ein gedankenloses Spiel mit Tönen. Wir erlauben uns diese Reihe aus einander zu nehmen und in folgende Thesen zu formuliren: 1. Die Instrumentalmusik kann keine in der Natur gegebenen Gegenstände nachahmen; 2. sie kann keine in Begriffe zu fassende Gedanken ausdrücken; 3. sie hat überhaupt keinen geistigen Gehalt, sie ist sinnlos. Wir behaupten und werden zu erweisen suchen, daß der erste Satz zur einen Hälfte wahr, aber kein Vorwurf, zur andern Hälfte nicht wahr ist, daß der 2. Satz ganz wahr, aber entweder alle Kunst oder die Instrumentalmusik so wenig trifft wie alle andern Künste, daß der 3. Satz ganz falsch ist. Sollte der Leser in der folgenden Beweisführung manche Mängel entdecken, wie er es ohne Zweifel wird, so bitten wir ihn nur zu bedenken, daß wir zu der Klasse der Unverständigen gehören, die sich in der Instrumentalmusik etwas denken können, eine Situation, über deren Traurigkeit wir uns nur das Sprüchelchen still hersagen können: solamen miseris socios habuisse malorum. Ferner bitten wir zu beobachten, daß hier des Raumes wegen nur Grundlinien, Umrisse, nicht vollständige Ausführungen gegeben werden können. Und nun nicht verzagt, nur guten Muth gefaßt! (Fortsetzung folgt.)

*) Rousseau hätte vielleicht ganz anders geurtheilt, wenn er die Kunst in ihrer höchsten Vollendung gekannt, wenn er eine Symphonie von Mozart oder Beethoven gehört hätte. Wie eigenthümlich Göthe zur Musik stand, ist bekannt. Von den Minnesängern ein Wort zu sagen, ist überflüssig.

## Recensionen.

### Andreas Zöllner und der Männergesang.

„Aus des Liedercomponisten Andr. Zöllner Leben und Streben." Unter diesem Titel hat G. W. Müller, Archidiaconus zu Meiningen (Mgdeb. bei Heinrichshofen 1862) dem bekannten im Frühling d. J. verstorbenen Componisten unzähliger Gesänge namentlich für den Männergesang einen begeisterten Nachruf gewidmet. Als bloßes Freundeswort würde die Broschüre der öffentlichen Beurtheilung nicht unterliegen; obwohl der Verfasser, schwärmerisch angelegt, um nichts Ungereimtes zu unternehmen, wohlgethan hätte, zuzusehen ob was für ihn von persönlicher Bedeutung ist, auch an sich inneren Gehalt genug hat, um als bedeutungsvoll, interessant u. s. w. auch vor dem unbefangenen, gebildeten Publikum angepriesen zu werden. Er darf auch froh sein, und zwar im Vertrauen gesagt in mehr als einer Hinsicht, wenn sein warmes Freundeswort nicht unter die Scheere eines ernsteren theologischen Kritikers fällt.

Das Lob, welches die Broschüre dem verewigten Zöllner nachruft, soll in Beziehung auf den Menschen, den Mann, hier nichts weniger als angezweifelt werden. Wer wollte dessen trauernden Freunden die Erinnerung an den geraden und redlichen, lebhaften und thätigen, heiteren und jovialen Mann mißgönnen? Es mag noch mehr als die persönliche Tüchtigkeit und Liebenswürdigkeit des Verewigten zugestanden werden, der Zusammenhang nämlich zwischen seinem lebhaften Interesse an der Förderung des Männergesangs mit einem patriotisch gestimmten Herzen und mit dem ernsten Wunsch, an seinem Theil einen Beitrag zu liefern zur Hebung des deutschen Volksgeistes.

Wir haben es hier hauptsächlich mit etwas Anderem zu thun. Es handelt sich zunächst um die künstlerische Bedeutung Zöllners. Der Verfasser der angezeigten Broschüre spricht nicht nur von „echt volksthümlichen Kunstwerken", die Z. geschaffen, sondern auch, indem er den Mund wie gewöhnlich voll nimmt, auch von einem „weithin volltönenden Nachklang des Ruhmes, der ihm gesichert bleibe." Vielleicht findet es die Redaktion der D. M. Z. angemessen, gelegentlich eine Kritik der von dem Publikum der Liedertafeln, Männergesangsfeste und Sängerbündnisse so hoch gefeierten Compositionen Zöllners zu veranlassen. Es möchte aber geradezu Thorheit sein, den weiland lieben Musikdirektor ohne weiters und unverblümt als einen unserer großen Kunstheroen anzupreisen, dessen „Name glänze unter den ersten deutschen Meistern der Tonkunst." Ehrendiplome von Männergesang-Corporationen, wenn auch 74 an der Zahl und ob selbst von München und Cincinnati (!) ausgehend, sind ein bedenkli-

cher Maßstab wenigstens für die Bedeutung des Camponisten. Der Annahme, Zöllner sei als solcher wirklich so unsterblichen Ruhmes würdig, stehen schon ganz bedenkliche Vorurtheile im Weg. Tondichter nicht zweiten und dritten, sondern fünften und sechsten Ranges werden ihre produktive Kraft, und diese vielleicht nicht ausschließlich, sondern nur vorzugsweise, wie es bei Zöllner der Fall war, dem Männergesang zuwenden. Conradin Kreutzer hätte seine trefflichen Gesänge für Männerstimmen, deren tiefer geistiger Gehalt wohl nicht bezweifelt werden wird, schwerlich geschrieben, wenn er nicht sonst aus dem tiefen Born der Kunst getrunken hätte. In Betreff des lieben Zöllner möchte man gern sein Anwalt gegen seinen — Biographen und Lobredner sein. Vielleicht ist es nur aus einem freilich unbegreiflichen Versehn zu erklären, daß uns von dem Eindruck nichts berichtet worden ist, welchen die classische Musik auf Z. hervorgebracht hat, wie wir uns denn einen Musikdirektor in dem kleinen kunstsinnigen Meiningen gar nicht denken können, der nicht Mozart und Beethoven verehrte und studirte und vor S. Bach wenigstens ungeheuren Respekt hätte. Zöllner's Lobredner freilich weiß von nichts anderem zu berichten, als daß — Romberg (nicht nur als Mann und Freund, sondern vorzugsweise als Componist) wesentlichen Einfluß auf die Richtung des Componisten Zöllner gewonnen habe. Das sind Dinge, die es — zu seiner eigenen Ehre — sehr zweifelhaft machen, ob der Mann der Liedertafeln, der Dirigent der Männerchöre, den Weihrauch wohlgefällig angenommen haben würde, der ihm als unsterblichen Componisten angezündet wird. Damit stimmt es denn auch zusammen, wenn gemeldet wird, daß „heiterer Humor der Grundton seiner musikalischen Schöpfungen" gewesen sei. Wirklich große Componisten haben doch wohl einen tieferen Grundton. Auch die Texte zu seinen Schöpfungen, unter welchen sich den Mittheilungen Müller's zufolge auch unermeßlich läppische befinden, zeichnen wohl den muntern, jovialen Mann, aber nichts weniger als den großen Genius. Eben nach diesen Texten wird es einem sogar schwer sich den „Schöpfer so vieler genialen lieblichen Liedesweisen, die in den Mund des Volkes übergegangen sind und in allen Liedertafeln Deutschlands mit Begeisterung aufgenommen worden sind", zugleich als den deutschen Barden zu denken, der durch des Gesanges geheimnißvolle Mächte in den Herzen einen heiligen Sturm zu des Vaterlandes Ehre und Größe heraufbeschwören und zu nationalen Großthaten begeistern möchte. Ein Tyrtäus, meint man, hat es mit ganz anderen Dingen zu thun als mit Wein, Liebesseufzern und mit sonstigen Objekten lyrischer Gemüthlichkeit. Für Zöllner war es ein wahrhafes Unglück, daß er das Glück gehabt hat, schon mit seinen Erstlingsversuchen so viele Auszeichnung zu gewinnen, mit Ehrenkränzen auf allen möglichen Sängerfahrten und Sängertagen überschüttet und „auf den Händen getragen" zu werden. Wer will sagen, ob er bei seinem außerordentlichen Drang zu musikalischem Schaffen nicht wirklich ein bedeutender Componist geworden sein würde? Es ist ein köstlich Ding einem Mann, daß er das Joch in seiner Jugend trage", und wir wollen hinzufügen: für einen Componisten ist es ein köstlich Ding, wenn das Joch einer thatendurstigen Jugend, der Schmerz, sich verkannt oder wenig beachtet zu sehen, gegen Ehrenzeichen und Triumphe nicht zu bald vertauscht wird.

Soviel von der Person und dem Componisten Zöllner. Es muß uns jetzt bei dem gegebenen Anlaß noch etwas Anderes beschäftigen. Es ist schon neulich in Nr. 41 und 21 der D. M. Z. von sehr verschiedenen Seiten aus ein großes Fragezeichen an die Liedertafeln und den Männergesang gesetzt worden. Der Name Zöllner sagt deutlich, wie nothwendig es ist, in dieser Sache die Einsichtigen in Opposition gegen die Mode zu bringen. Zöllner's Programm bei der im Jahr 1838 geschehenen Gründung einer Liedertafel in Meiningen lautete dahin, „durch fortgesetzte Uebungen und zeitweilige — — Produktionen den Männergesang immer mehr fortzubilden und ihn zum Hebel eines edleren und geselligen Vergnügens zu machen." Es müßte dabei noch das andere stehen: „aus deutschem Lied erblühe deutscher Sinn", was freilich erst in umgekehrter Ordnung einen vernünftigen Sinn gibt (Schreiber dieser Zeilen bekennt, daß er etwas ungläubig in solchen Floskeln ist; es wäre ja freilich eine köstliche Sache, wenn man deutschen Sinn durch fleißiges, gutes Singen deutscher Lieder schaffen könnte). Nun, der Zweck ist löblich. Aber wie steht es um das Mittel? Ich weiß Einen, der sich deutlich erinnert, schon in seiner Jugend bei wenn auch noch so lebhafter Betheiligung an Produktionen für den Männergesang dennoch die Empfindung gehabt zu haben, wie seltsam es ist, gerade für größere Tondichtungen und „Aufführungen", welche in den Rahmen geselliger Zwecke nicht gefaßt werden können, sich mit aller Absicht auf die beschränkten Mittel des Männergesangs zu werfen. So sind ihm damals schon z. B. die Oratorien von Löwe in dieser Hinsicht wahrhaft unbegreiflich und unausstehlich gewesen. Später ist sein Urtheil in dieser Sache viel schärfer und unerbittlicher geworden. Man darf es ohne Scheu aussprechen: der Männergesang als Gegenstand absichtlicher Pflege hat dem Sinn des Volks für die Harmonie eben so tiefe Wunden geschlagen als die Industrie der Drehorgeln, Mundharmoniken, Ziehharmoniken u. s. w. dem Sinn des Volks für die Melodie und der Lust an musikalischer Selbstthätigkeit. Die Bedeutung des Männergesangs und der Männergesangvereine liegt für die hinter uns liegende und durch den Namen Zöllners bezeichnende Periode darin, daß beides, weit entfernt an sich ein Fortschritt zu sein, vielmehr nur das Mittel gewesen ist, 1. die Freude des Volks am Zusammenwirken musikalischer Kräfte wieder zu wecken; 2. an selbstverleugnende Hingabe zur Bildung musikalischer Gilden und Vereinigungen zu gewöhnen, wenn auch für's erste noch in kluger Anlehnung an angebliche gesellige Bedürfnisse. In jedem Fall liegt die Bedeutung der Männergesangvereine sowohl für die Kunst wie für vaterländische Dinge viel mehr auf der formellen, als auf der materiellen Seite. Für das Gesangswesen in Thüringen wollen wir mit Freuden hoffen, daß die Lage von Salzungen vier Stunden von Zöllner's Wirkungs- und Begräbnißstätte zur Verwirklichung des Zöllner'schen Programms etwas Wesentliches beitragen und der Fortbildungsprozeß des Männergesanges sich naturgemäß abschließen wird durch ein Aufgehen der Männerchöre in den — gemischten Chor. Wenn es nicht heidnisch lautete, so würden wir vielleicht sagen dürfen, es seien Zöllners Manen, die durch seinen Freund und Bewunderer, Archidiakonus Müller in Meiningen, in guter Meinung beleidigten, durch das Vorstehende als versöhnt zu betrachten.

Gluck und die Oper. Von A. B. Marx. Zwei Bände. Berlin 1863.

S. Ausführliche und ins Einzelne gehende Kritiken pflegen geraume Zeit nach Erscheinen des Werkes und dann oft genug, wie es uns auch mit Ambros' sogenannter Musikgeschichte passirte, für den Käufer post festum zu kommen. Daher hier eine vorläufige kurze kritische Notiz über das, man begreift nicht warum und für wen, so prächtig ausgestattete Buch.

Nach der pflichtmäßigen Einleitung über die vorausgegangene italienische und französische Oper (I. bis S. 105) bespricht der Verfasser gar gewissenhaft Gluck's sämmtliche (über 40) dramatische Compositionen (Opern, Operetten, Sing- und Lustspiel), was heutzutage Niemanden mehr groß interessiren wird. Oder glaubt man, daß die früheren Opern Gluck's weniger veraltet seien, als die Händel's u. A. oder die der großen Italiener, welche letzteren er in dem „Ersten Buche: Vorbereitungen", um seinen Helden zu heben und wie es nun gerade Mode geworden ist, sehr verächtlich behandelt? Bei den uns bekannten Werken Gluck's angelangt (I. S. 283, ihnen folgen natürlich in chronologischer Ordnung alle anderen obscuren) betrachtet Marx Gedicht und Composition eines jeden. Was er besonders ausführlich zu den beiden Iphigenien, über das Gedicht und im Allgemeinen über das Verhältniß der antiken Tragödie zur modernen Oper sagt, hat manches Richtige. Doch können wir es nimmer glauben, daß Gluck „die classischen Dichtungen entweder

gar nicht oder nur von ferne gekannt, daß er ganz auf seinem Standpunkt geblieben und ohne Rücksicht auf jene seine Opern geschaffen. Gluck's Musik ist ihren modernen Texten so unendlich überlegen, so ganz der idealen Muse und Weise der griechischen Tragödie und nur ihr allein entsprechend, daß Carriere (Aesthetik II. S. 434) seine Opern mit Recht als die vollkommenste Reproduction der griechischen Tragödie bezeichnet, wie sie innerhalb einer ganz modernen Kunst, der Musik, möglich gewesen. Ueber die „Composition" der einzelnen Werke erfährt man wenig Neues, Marx wiederholt sich in allgemeiner Betrachtung der Compositionsweise Gluck's. Das Uebrige ist dürftig, ausgewählt nach dem Wohlgefallen und Vermögen des Verfassers und kann mit Jahn's meisterhafter Analyse der Mozart'schen Opern nicht entfernt verglichen werden.

Uebrigens hat Marx in dem früheren (seinem besten) Werke „die Musik des 19. Jahrhunderts" über Gluck (wie auch über Beethoven) weit unbefangener und richtiger geurtheilt. Dort nannte er Gluck einen „mehr geistig als rein musikalisch großen Mann," seine dramatische Charakteristik sei „fast nur für die Einzelrede ausreichend, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere habe er nicht auszudrücken vermocht." Hier sucht er ihn mit einer den Biographen allerdings leicht anfliegenden Begeisterung als absolut genialen Musiker und ersten dramatischen Componisten darzustellen. Recht auffallend ist, daß der sonst so mittheilsame Verfasser in dem zweibändigen Werke über Mehul und Spontini, über R. Wagner und das Verhältniß der Gluck'schen Oper zur Gegenwart sich gar nicht ausspricht, was man doch schon nach den Worten des Titels: „Gluck und die Oper" erwarten sollte. Haben ihn vielleicht gewisse zarte Rücksichten für den Letztgenannten oder vielmehr dessen Partei davon abgehalten?

Sollen wir eins wählen, so ist uns das flüssig aus den Quellen gearbeitete, wenn auch in der ästhetischen Kritik vielfach von Heinse's Hildegard abhängige Buch A. Schmid's immer noch lieber, als das prätentiöse breite Gerede von Adolf Bernhard Marx.

## Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias."

(Nach einem englischen Originalartikel von A. W. Th., frei bearbeitet von O. N.)

Bei Gelegenheit der Aufführung des „Messias" wurde in d. Bl. (Nr. 46) der tieferen textlichen Beziehungen gedacht, deren Verständniß sowohl bei der Wiedergabe dieses Oratoriums, wie auch bei dem genießenden Hörer vorausgesetzt werden muß. Vielleicht ist das Folgende geeignet, das dort nur Angedeutete in ein helleres Licht zu setzen.

Der Text zum „Messias", von Händel vorzugsweise ein heiliges Oratorium (sacred Oratorio) genannt, wurde von Händel's Freund, Charles Jennens, zusammengestellt. Er besteht nur aus Bibelstellen in der englischen Uebersetzung und zwar unverändert, ausgenommen da, wo der Gang der Handlung eine Aenderung in der Wortbildung nothwendig machte. Die ausgezogenen und zu Grunde gelegten Bibelstellen sind ihrem Inhalt nach in folgender Ordnung gruppirt und zusammengestellt: 1. Weissagung von der Erscheinung des Messias, 2. dessen Erscheinung und Charakter, 3. sein Leiden und sein Tod am Kreuze, 4. seine Auferstehung, 5. die Verkündigung des Evangeliums, 6. der Glaube an das Evangelium und sein Sieg und 7. Dank und Freude der Erlösten. Auf die drei Theile des Oratoriums bezogen und in Uebereinstimmung mit den drei Hauptstücken der christlichen Lehre wäre der Hauptinhalt des 1. Theils: die Verheißung, des 2. Theils: die Erlösung, des 3. Theils: die Heiligung.

Das Oratorium beginnt mit einer ernst und schwermüthig gehaltenen Ouvertüre, welcher man die Aeußerungen der Klage und Trostbedürftigkeit, wie man sie vielfach bei den Propheten findet, beilegen möchte. So z. B. die Worte des Jesaias (Kap. 8, V. 22) — „Und sie werden die Erde ansehen und nichts finden, denn Trübsal und Finsterniß; denn sie sind müde in Angst, und gehen irre im Finstern."

Nach der Ouvertüre vernimmt man die Stimme des Propheten (Tenor, nicht Sopran, denn Händel hat für letztere Stimme in diesem Oratorium eine andere Verwendung), wie sie dem Volke Trost zuspricht und das Nahen des Erlösers verkündet. „Tröstet, tröstet mein Volk, spricht euer Gott" u. s. w. (Jesaias 40, 1—4). Händel hat diese und die folgenden Worte des Jesaias in einem Recitativ und in einer Arie („Alle Thale") auseinandergelegt. Aeußerlich geschieden, gehören sie innerlich zusammen, wie denn auch diese Zusammengehörigkeit durch die Art und Weise, mit welcher dieselben Worte im neuen Testamente angeführt werden, hervorgeht. So lesen wir beim Evangelisten Lukas (Kap. 3, 4 ff.): — „Wie geschrieben steht in dem Buch der Rede Jesaias, des Propheten, der da sagt: Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, und machet seine Steige richtig. Alle Thale sollen voll werden, und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden" u. s. w.

In den englischen Partitur-Ausgaben, welche den Messias am verläßlichsten in der Urgestalt bringen, ist die Stimme, welche beides, Recitativ und Arie zu singen hat, im Violin-Schlüssel gedruckt. Es könnte demnach scheinen, Händel habe beide Sätze für eine Sopran-Stimme geschrieben. Es ist aber zu bemerken, daß durchweg die erwähnten englischen Partituren bei allen Solosätzen, auffallend genug, entweder nur den Baß- oder den Violin-Schlüssel gebrauchen, so daß sowohl die Solo-Sätze für Sopran wie für Alt und Tenor in gleichem Schlüssel gedruckt sind. Ob diese Gleichheit in der Schlüsselbezeichnung von Händel selbst herrührt, darüber lassen uns die englischen Ausgaben im Unklaren. Den sichersten Gewährsmann, daß Händel das erste Recitativ mit seiner Arie einer Tenorstimme zugedacht hat, glauben wir an Burney zu haben, dem wir die Beschreibung des Händelfestes im Jahre 1784, wo auch der Messias zweimal zur Aufführung kam, verdanken. Burney sagt bei dieser Gelegenheit (Commemoration of Händel, S. 74): „Herr Harrison ließ mit seiner angenehmen und wohlklingenden Stimme diesem Recitativ und der folgenden Arie volle Gerechtigkeit widerfahren —", und der genannte Herr Harrison wird in dem Verzeichniß der Solosänger (S. 20) als Tenorist (Tenorist principal) angeführt. Burney, welcher Händel persönlich kannte und den Messias noch unter seiner Leitung hörte, würde es gewiß bemerkt haben, wenn hier in der Stimmenbesetzung eine Aenderung vorgenommen worden wäre. In der Bearbeitung von Mozart und in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft sind beide Sätze auch einer Tenorstimme zugetheilt. Wir erwähnen diese Thatsachen, weil es eine deutsche Bearbeitung des Messias gibt, worin das erste Recitativ einem Tenor und die dazu gehörige Arie einem Sopran zugedacht ist.

Die letzten Worte der ersten Verheissung übernimmt das getröstete Volk in dem Chore: „Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret" — u. s. w. (Jesaias 40, 5).

Eine ernstere, tiefe Stimme (Baß) läßt sich nun vernehmen und, indem sie das Erscheinen des Trösters weissagend bekräftiget (Haggai 2. 7. 8.), fügt sie hinzu (Maleachi 3, 1) „Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr" u. s. w., nämlich zu dem durch die Sünden der Priester und des Volks entweihten Tempel, wie es der Prophet kurz vorher (Maleachi, Kap. 1 und 2) geschildert hat. Händel hat diese und die folgenden Worte des Propheten Maleachi (Kap. 3, V. 1 und 2) auch in Recitativ und darauf folgende Arie auseinandergelegt, und leider ursprünglich für eine Baß-Stimme geschrieben. Es giebt aber noch eine zweite, spätere Bearbeitung der Arie, die sich nicht nur durch den zum Theil anders aufgefaßten und componirten Text von der erstern unterscheidet, sondern die auch, nach dem vorgezeichneten Violin-Schlüssel zu schließen, für keine Baßstimme geschrieben ist, so daß das Recitativ von einer andern

Stimme gesungen werden soll als die darauf folgende Arie. Es ist aber zu bemerken, daß die zweite Bearbeitung, welche auch die allgemein bekannte und bei öffentlichen Aufführungen benutzte ist, nicht nach einem Händel'schen Original-Manuscript gedruckt ist, sondern nach einer Handschrift von J. Chr. Smith, dem Notenschreiber Händel's und dem Erben seiner Original-Manuscripte. Das Original-Manuscript scheint verloren gegangen zu sein. Es ist nun die Frage, ob eine solche abschriftliche Vorlage durchaus bindend sein und eine authentische Bedeutung haben kann. Die neue Ausgabe der englischen Händelgesellschaft, welche nur diese Handschrift zu Grunde gelegt hat, übergibt die Arie einer Altstimme (Contr'alto). Als ein kleiner Beweis der Unsicherheit aber, welche diese Ausgabe überhaupt bietet, möge die Bemerkung dienen, daß das der Arie vorhergehende Recitativ, welches im Baß-Schlüssel und für Baß geschrieben ist, im Inhaltsverzeichniß dieser Ausgabe als für eine Altstimme (Contr'alto) bestimmt angegeben ist. Die ältern englischen Ausgaben haben auch die Arie im Violinschlüssel, jedoch ohne Angabe der Stimme, für welche sie gesetzt ist. In der Mozart'schen Bearbeitung ist sie einer Baßstimme überwiesen und auch im Baßschlüssel geschrieben. Um die Verwirrung noch vollständiger zu machen, berichtet uns Schölcher (Life of Händel, S. 259): „Diese Arie ist nach dem Original-Manuscript und nach dem Skizzenbuch des Messias (the volume of Sketches of Messiah) für eine Baßstimme componirt; Händel hat aber mit Bleistift darüber geschrieben: „un tono più alto ex E, for Mr. Lowe in tenor-cliff" (einen Ton höher in E, für Hrn. Lowe im Tenor-Schlüssel). Der Name desselben Sängers ist von Händel mit Tinte angemerkt für die Tenor-Arie „He was cut off" („Er ist dahin") im 2. Theile. Also schreibt hier Händel doch den Tenorschlüssel vor, welcher in den englischen Ausgaben des Messias bei den Solosätzen nirgends zu finden ist! Hoffen wir, daß die von der deutschen Händelgesellschaft zu erwartende Ausgabe des Messias mit kritischer Verläßlichkeit die Widersprüche und die Zweifel, welche die englischen Ausgaben jedem vernünftigen Leser bereiten, heben wird.

Der nun folgende Chor „Er wird sie reinigen die Kinder Levi" (Maleachi 3, 3) nimmt die in dem Recitativ mit der Arie „Wer mag den Tag seiner Zukunft" niedergelegte Verheißung von der Reinigung des Priesterthums auf. Man sieht, daß auch hier, wie bei der ersten Trias von Recitativ, Arie und Chor, nur *ein* Gegenstand, die Reinigung des Tempels, zur Sprache und zum Abschluß gebracht wird.

In der nun folgenden Dreiheit von Recitativ, Arie und Chor richtet sich die Betrachtung auf einen andern Gegenstand. Die Weissagung wird bestimmter und bezieht sich auf die Geburt Christi. Das Recitativ beginnt mit den Worten (Jesaias 7, 14): — „Denn siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären" — und hier tritt, wenn man die Partitur des Oratoriums in der ursprünglichen Gestalt zu Grunde legt, zum erstenmal eine weibliche Stimme auf, aber nicht in der höhern, helleren Lage des Soprans, sondern charakteristisch in der tieferen, milderen des Alts. Der Text der folgenden Arie mit Chor „O du, der Gutes predigt zu Zion" — ist nach Jesaias 40, 9 und Jesaias 60, 1.

Nun übernimmt eine tiefe Stimme (Baß) die Weissagung, daß die Dunkelheit der Welt und der Völker durch das Erscheinen der Herrlichkeit des Herrn gehoben werden soll. (Jesaias 60, 2). Der Prophet schaut in die Zukunft, diese wird ihm zur Gegenwart und er sieht ein „großes Licht" (Jesaias 9, 2). Das Volk, auf diese bildliche Verheißung des Propheten eingehend, fällt ein mit dem Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren" u. s. w. (Jesaias 9, 6). Der Text dieses Chors beginnt in der englischen Fassung so: „For unto us a child is born" u. s. w. In einer älteren und oft gebrauchten deutschen Uebersetzung, dessen Urheber uns unbekannt geblieben ist, ist diese Stelle so wiedergeben: „Uns ist ein Kind zum Heil geboren." In dieser Fassung geht der Nachdruck, welchen Händel auf das erste Wort „For" gelegt hat, verloren und wird die logische Verbindung des Chors mit der vorhergehenden Arie zerstört. In der Mozart'schen Bearbeitung entspricht der deutsche Text, sowohl dem Wortsinne als der musikalischen Behandlung nach, dem englischen. Jedes einzelne Wort, ja fast jede Silbe des englischen Originals ist, bis auf das unto und is, durch ein gleichbedeutendes deutsches Wort wiedergegeben. Der Nachdruck liegt bei Händel auf der ersten Silbe „For", bei Mozart auf dem gleichbedeutenden „Denn" („denn es ist uns ein Kind geboren"). Dieses „denn" erklärt allein das Eintreten des Chors, verbindet also den Chor mit der vorhergehenden Arie. Nahe übereinstimmend mit der von Mozart gebrauchten, ist auch die Herder'sche Uebersetzung (vom Jahr 1781), welche beginnt: „Denn es ist uns ein Kind gebor'n!" Sogar Luther hat das Wort „denn" zu Anfang des Verses. Es läßt sich demnach nicht begreifen, was mit solchen Aenderungen in der Uebersetzung, die nur vom Original entfernen und die Textauffassung des Componisten verrücken, gewonnen werden soll, es sei denn der größere sangliche Wohlklang, den das Wort „Uns" statt des wörtlich genauen „Denn" bietet.

(Fortsetzung folgt.)

## Locales.

(Zweites Gesellschaftsconcert. Drittes philharmonisches Concert.

S. B. Das 2. Gesellschaftsconcert (7. Dez.) brachte an seiner Spitze als Novität Brahm's D-dur-Serenade op. 11 (Leipzig, Br. & Härtel). Es war vorauszusehen, daß ein größeres Publikum, wie das der Gesellschaftsconcerte, einem solchen neuen größeren Orchesterwerke gegenüber eine reservirte Haltung beobachten werde. Eine alsogleich *durchschlagende* Wirkung konnte Niemand erwarten, der das Werk und unser Publikum kennt. Wir haben daher der Wahrheit gemäß zu berichten, daß einzelne Sätze, namentlich der Menuet in G-dur, mehr, andere wieder, wie das Adagio, das zweite Scherzo und das Finale weniger Beifall fanden, so daß das Werk im Ganzen vorläufig nur einen succès d'estime davontrug. Was uns betrifft, so ist unsere Meinung über das Werk folgende. Außer dem poetischen zarten Duft, vielen schönen, reizenden, recht musikalischen Motiven, überhaupt durchwegs musikalischer Gestaltung ist vor Allem noch die Sicherheit hervorzuheben, mit welcher der Componist sich auf dem Gebiete der *Tonfarben* bewegt; das meiste „klingt" ganz reizend, die Instrumente sind mit großer Feinheit und Wirkung verwendet. Ferner ist überall eine gewisse Wohlbildung zu rühmen. Der Componist irrlichtelirt nicht von einem zum andern, sondern entwickelt seine Sätze logisch und consequent. Endlich ist auch der melodische Inhalt entschieden reich, ansprechend, eigenthümlich.

Mit diesen vortrefflichen Eigenschaften mußte das Werk ohne weiteres siegen, wenn nicht andere minder lobenswerthe dem entgegenständen. Erstens sind manche Sätze für ihren Inhalt zu lang gerathen. Um solche Ausdehnung zu rechtfertigen, müßte Alles mehr in die Höhe und Tiefe gehn; so namentlich das Adagio; da das ganze Werk sechs Sätze hat, Großes, Erhabenes, Leidenschaftliches durchaus nicht vorhanden, so war *Kürze* entschieden geboten. Das zweite, was der Wirkung schadet, sind die vielen Anklänge an Haydn und Beethoven, welche verrathen, daß der Componist an gute Muster gedacht hat, daß ihm aber dabei auch deren Gedankenmaterial in die Feder geschlüpft ist. Man verübelt das keinem jungen Componisten; wohl aber kann man einem Brahms verübeln, daß er ein solches Werk *drucken* oder aufführen läßt, ohne erst die auffallendsten solcher Reminiscenzen zu entfernen. Mindestens hätte Brahms das zweite Scherzo, in welche beide Meister so entschieden vertreten sind, am besten ganz gestrichen. Ein Drittes ist, daß die einzelnen Stücke keine genügenden Gegensätze enthalten und daher manches nur deßwegen nicht volle Wirkung macht, weil es von seiner Umgebung nicht genug absticht. Nach einem so auffallend langen Adagio z. B. müßte unsers Erachtens durchaus ein lebhaft bewegter Satz folgen, dann vielleicht erst der überaus

eigenthümliche und schöne aber sehr langsame Menuet in G, der vielleicht die Perle der ganzen Serenade genannt werden kann.

Der Autor einer musikalischen Composition kann natürlich nicht nach einem seiner Werke beurtheilt werden. Wer die Bedeutung und innere Kraft der Brahms'schen Natur aus dieser Serenade zu abstrahiren versuchen würde, der würde vielleicht zu dem Schlusse kommen, daß es dem Autor an tiefer kräftig nachhaltender Energie der Leidenschaft oder des Charakters mangele, daß eine gewisse dämmernde Behaglichkeit ihn beherrsche und nicht zu großem Aufschwung kommen lasse. Einem solchem Urtheil würde man freilich sogleich das Clavierconcert entgegenstellen können und wir selbst müßten es als voreilig bezeichnen, wenn man das Urtheil in obiger Weise mit Anspruch auf Giltigkeit hinstellte. Bedenklich erscheint uns jedoch immer, daß ein Componist in einem Opus, zu welchem das ganze Orchester aufgeboten wird, sich keine höheren Ziele setzt, als der Ausdruck jener zarten lieblichen aber kleinen Empfindung erheischt, die in dieser und auch in der andern Serenade in A den Grundton bilden.

---

Im Uebrigen können wir uns kürzer fassen. Dem Fräulein Bochkoltz-Falkoni, welche zwei Arien — die eine der Vitellia aus Titus italienisch und die andre, eine Concert-Arie von C. M. v. Weber, wie wir hören: deutsch (denn verstanden haben wir kein Wort) vortrug — räumen wir allerdings ihre Stimme von großem Umfang und Kraft, dazu eine gute Schule im italienischen Sinne, überhaupt alle künstlerischen und eines Erfolges beim Publikum sicheren Mittel gern ein. Nur hätten wir, sie selbst betreffend, dem *f* des Registerwechsels zwischen Brust- und Mittelstimme weniger Kehl- und den höheren Chorden weniger Speckklang, im Allgemeinen aber mehr Wärme im Vortrag; in anderer Hinsicht aber eine etwas discretere und in Absicht auf das Bassethorn in der Titus-Arie glücklichere Begleitung gewünscht. — Der Geiger, Herr Concertmeister Bennewitz aus Salzburg, trug das 3sätzige, hier noch nicht gehörte und echt Mozart'schen Genius an der Stirn tragende Violinconcert Mozart's (D-dur) mit Weihe, schönem Ton, reiner Intonation und elegischer Weiche vor, und würden wir uns ganz und unbedingt seiner Meisterschaft haben hingeben können, hätten nicht die beiden Cadenzen des ersten und letzten Satzes (— von wem? —) dermaßen uns und Jeden aus allen Mozart'schen Himmeln gerissen, daß selbst der Geiger dort nicht ganz rein zu intoniren vermochte. — Daß nach den vielen Einzelheiten, die uns in 11 und wenn man will in 14 Sätzen zu Gehör gebracht waren, das feingedachte und wieder kräftig gemalte Fragment des Mendelssohn'schen „Christus" — vom großen Chor und den namentlich in diesen Nummern so schön zu Tage tretenden Singbässen des Singvereins vorgetragen — von unnachahmlich drastischer Wirkung war, brauchen wir nicht hinzufügen. Jedenfalls hat es den Wunsch auf's neue in uns rege gemacht, in jedem Concerte neben mancherlei Einzelheiten wo möglich wenigstens ein größeres Chor-Ganze (etwa die eine Hälfte der Zeit füllend) genießen zu dürfen.

---

-r- Das dritte philharmonische Concert (am Montag den 8. Dezemb.) brachte die erste Leonore-Ouvertüre von Beethoven — bei weitem das geringfügigste Blatt dieses merkwürdigen Trifoliums — die berühmte, herrliche Passacaglia Bach's in C-dur, von Hrn. Capellmeister Esser im Ganzen sehr geschickt orchestral bearbeitet (ob wir gleich bei dem so entschiedenen Orgelcharakter der Composition die reine Wirkung des Originals vorziehen müssen), eine Arie aus „La Resurrezione" von Händel, vorgetragen von Hrn. Mayerhofer, die Ouvertüre zu Athalia von Mendelssohn und die vierte Symphonie in B von Beethoven. Rauschender Beifall fand besonders die glänzend virtuose Ausführung der beiden Ouvertüren. Von einer kleinen Discordanz abgesehen, in welcher sich Herr Mayerhofer anfänglich mit dem Orchester befand, sang er die Händel'sche Kraftarie mit der ihn stets auszeichnenden Energie und Correctheit. Auch die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie war bis auf einen kleinen Fehler, der im Adagio vorfiel und das empfindlich zu schnelle Tempo, in welchem das Trio des Scherzo gespielt und dadurch in nicht zu verantwortender Weise seines innersten Charakters beraubt wurde, eine vortreffliche.

---

# Correspondenzen.

## Brüssel.

J. L. Schon im vergangenen Jahre war die Rede davon, hier in Brüssel ein Musikfest nach Art der deutschen zu veranstalten. Die Septemberfeste bieten dazu eine schöne Gelegenheit. Aus dem ganzen Lande strömt die Bevölkerung der Hauptstadt zu, um gemeinschaftlich das Andenken an die Tage der Befreiung und Unabhängigkeit des Vaterlandes zu feiern. Es wäre dies demnach die schönste Zeit ein solches Unternehmen ins Werk zu setzen und durch tüchtige Aufführungen der Meisterwerke eines Händel, Bach, Beethoven u. s. w. der Masse einen besseren Geschmack einzuimpfen. Die frommen Wünsche des vergangenen Jahres jedoch warten noch bis heute der Erfüllung und statt eines Musikfestes im wahren Sinn des Wortes veranstaltete die Regierung einen Concurs für die besten Musikchöre des ganzen Landes. 60 Musikchöre mit ihren obligaten großen und kleinen Trommeln fanden sich ein und bliesen um die Wette. Binche, eine kleine Landstadt von 6000 Einwohnern sandte deren drei. Rechnet man ein jedes Musikchor im Durchschnitt zu 60 Mann, so erhält man die respektable Summe von 3600 Bläsern; nun stelle sich der Leser dieses musikalische Monstrum durch 4 Tage sein Unwesen in den Mauern einer Stadt treibend vor, und der Schluß kann nicht zweifelhaft werden.

H. Berlioz gibt irgendwo in seinen Schriften die Beschreibung einer zukünftigen Musikstadt, Euphonia genannt, deren Dasein nur musikalischen Interessen dienen wird. Alle staatlichen Funktionen dieser Musikstadt werden von Musikern bestellt werden. So wie es heute schon Orte gibt, die sich ausschließlich nur mit irgend einem Zweige der Industrie beschäftigen, so wird sich vielleicht in der Zukunft auch so eine kolossale Vereinigung von Musikanten bilden, eine Art musikalische Pflanzstadt, aus welcher die Welt den nöthigen Bedarf beziehen wird. Dieses im Sinne Fourié's und Consorten erdachte Unding hat allerdings für den ersten Anblick etwas Anlockendes und ich muß gestehen, daß diese Utopie seiner Zeit viel Reiz für mich hatte. Der letzte Musikbandenconcurs jedoch hat mich eines Bessern belehrt und in der That welch' eine jämmerliche Existenz wäre es, verurtheilt zu sein gegen seinen Geschmack und Willen Musik hören zu müssen. Während der 4 Tage, daß dieser monströse Wettkampf dauerte, mußte ein echter Kunstfreund hübsch zu Hause bleiben, wollte er nicht seine Ohren an jeder Straßenecke und an jedem Platze einer wahren Plage aussetzen. Ich meinerseits wüßte der Regierung gar keinen Dank für eine solche Tonpest und da ich nur zuviel darüber gesagt zu haben glaube, so gehen wir zu etwas Interessanterem über.

Vor einiger Zeit erschien hier ein „Traité complet d'Harmonie théorique et practique contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords, et les lois de succession qui les régissent, par A. J. Vivier.

Ein umfangreicher Quartband, aus dem wohl die Wenigsten klug werden möchten. Der Autor glaubt in den appogiaturen (Vorhalten) des Dreiklangs der ersten Stufe ein neues System gefunden zu haben. Der Dreiklang der 1. Stufe ist ihm die Quintessenz aller Harmonie und alles entspringt aus ihm. In der Vorrede finden sich die Ansichten des Autors in folgender Weise formulirt:

Der Zweck dieses Werkes ist:

1. Die Principien aufzustellen, mittelst welchen man den Ursprung aller Akkorde und die Gesetze, welche dieselben regieren, entdeckt.

2. Die verschiedenen Stellen zu bezeichnen, die ein Akkord in der chromatischen Tonleiter einnehmen kann.

3. Alle tonalen und modulatorischen Auflösungen, deren die Akkorde fähig sind, auf eine rationelle Art zu finden.

4. Feste Regeln für die Modulation aufzustellen.

5. Eine neue Art der Bezifferung anzugeben, welche erlaubt den Ursprung und die natürliche Auflösung eines jeden Akkordes sogleich zu erkennen.

Der Grund, auf welchem das ganze System gebaut ist, liegt in folgenden, des Autors Ansicht nach unumstößlichen Wahrheiten:

1. Der erste Dreiklang (dur oder moll), den das Ohr vernimmt, gibt das Gefühl der absoluten Ruhe.

2. Alle consonirenden oder dissonirenden Akkorde, welche folgen, entbehren gänzlich dieses Charakters und haben vielmehr das unablässliche Bestreben sich dem erstgehörten Dreiklange zu nähern, ja sich oft in ihn aufzulösen.

Dies die Grundzüge des Werkes; die Akkorde, die er durch die appogiaturen des Dreiklanges der 1. Stufe erhält, werden derselben Manipulation unterworfen u. s. w.; logisch durchgeführt kommt er natürlich zu den schauderhaftesten Gestaltungen. Diese Andeutungen werden genügen, dem Leser einen Begriff von dem relativen Werth des Buches zu geben. Der Autor selbst mag seine festen Ueberzeugungen haben und es ehrlich meinen, doch ist die rein spekulative Anschauungsweise der Dinge seit Jahren schon — wenn ich so sagen darf — aus der Mode gekommen und in der That was nützen uns die schönsten Systeme, wenn ihnen der praktische Nutzen abgeht?

Da wir erst am Beginne der musikalischen Saison sind, so bleibt wenig mehr zu sagen. Lalla Roukh wurde hier schon oft gegeben, der Componist wohnte den ersten Aufführungen persönlich bei und wurde mit Beifall überhäuft. Das Sujet soll dem des Johann von Paris ähneln, nur ist die Scene in den Orient verlegt und dadurch bekam es wieder Aehnlichkeit mit dem allbekannten Werke Thomas Moore's. Für die Verehrer des Schumann'schen „Paradies und Peri" wird David's Oper einen schweren Stand haben. Die Meinungen über das letzte dramatische Werk Felicien's sind sehr getheilt, doch scheint es, daß David noch immer in der Wüste weilt; es ist einmal sein Lieblingsaufenthalt und es hält schwer ihm eine Sünde daraus zu machen. Einzeln genommen finden sich wirklich schöne Nummern vor, im Ganzen genommen jedoch macht es einen matten Eindruck in Folge des Einerlei in der Tonfarbe.

Nächstens kommt die Königin von Saba an die Reihe, doch soll sie nicht besondere Hoffnungen erwecken. Auch in Hinsicht des Rienzi von R. Wagner soll man in Unterhandlungen stehen. Neuigkeiten über Neuigkeiten und doch bleiben die Häuser leer und die Koffen der Theaterdirektoren ebenso.

In Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, muß ich den Leser bis auf Weiteres vertrösten.

## Nachrichten.

Im Leipz. Gewandhaus stehen 3 Soiréen v. Hans von Bülow in Aussicht, deren erste (am 10. d. M.) derselbe mit Fr. Schubert (Nachlaß-Sonate in A) begann, und — nach Vorführung von Compositionen von Chopin, Mozart (Ouv., Allemande, Sarabande), Händel (Chaconne) und Bach (Courante und Passepied) — mit Rubinstein und Lißt (Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust" beschloß. — Auch Frau Clara Schumann, welche daselbst anwesend ist, um der Aufführung der Schumann'schen „Faust-Musik" unter Mitwirkung der Frau v. Milde und des Herrn J. Stockhausen im 8. Gewandhaus-Concert beizuwohnen, hat am 6. Decbr. im Verein mit dem Letztern im Gewandhaus-Saale concertirt. — Ueber Beider Leistungen in Hamburg mit nächstem Genaueres. —

In Prag ward eine neue Oper zu böhmischen Texte: Eva Hlyna, Musik von Dörstling, mit Beifall (— musikalischen oder nationellem? —) aufgenommen.

Aus München wird berichtet, daß der Geiger berühmten Namens Camillo Sivori (geborner Italiener) in seinen Vorträgen im dortigen Hoftheater durch sein eminentes und alles, was Technik heißt, vollkommen beherrschendes Spiel das Publikum im Ganzen eben so sehr entzückte, als durch die Wahl der von ihm vorgeführten Compositionen einen Theil desselben von sich abstieß.

Die 8. Lieferung der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf u. Härtel enthält folgende Werke: Die 3. (Eroica-) Symphonie in Es für Orch. op. 55 in Stimmen (4 Thlr)., die 6. (Pastorale) in F. op. 68 Partitur (2 Rthr. 6 Ngr.); die beiden Pianoforte-Sonaten in Es-dur und Cis-moll, op. 27. Nr. 1 u. 2; und die D-dur-Sonate, op. 28.

Der Musikverein in Znaim (Mähren) veranstaltete am 5. Decbr., als dem Todestage Mozart's, unter Leitung seines artistischen Direktors, Herrn H. Fiby, eine „Gedächtnißfeier" des eben genannten Tonhelden, in welchem u. A. dessen Es-dur-Symphonie, D-moll-Concert für Piano, und Don-Juan-Ouvertüre neben verschiedenen Gesang-Pièçen (Don Juan, Figaro, Requiem) zur Aufführung kamen.

Ein noch unverbürgtes Gerücht will Rich. Wagner an Lißt's Stelle zum Capellmeister nach Weimar berufen wissen.

In Florenz brachte die Quartett-Gesellschaft am 25. Novbr. in der 2. Matinee ihres 2. Jahrgangs zum ersten Male Cherubini's (eines gebornen Florentiners) Streichquartett, sodann Beethovens C-moll-Quartett (op. 18, Nr. 4) und eine Wiederholung des Mendelssohn'schen Octetts für Streichinstrumente. Alle drei Stücke erregten enthusiastischen Beifall und wurde vom ersten sogar eine Wiederholung verlangt, welche demnächst verheißen ist. — Ein in der That anerkennenswerther Fortschritt italischen Musiktreibens. —

### Wien.

Die Organistenstelle an der evangelischen Filialkirche in Gumpendorf, welche Herr S. Bagge vom Herbste 1853 bis jetzt bekleidete, wurde provisorisch Herrn Herm. Grädener (jun.) übertragen.

Herr Johann Janotych von Adlerstein hat den Text zu verschiedenen Opern vollendet, von denen die eine: „Christine, große rom. Oper in 3 Aufzügen" (nach einer schwedischen Novelle) bereits erschienen (Wien, im Selbstverlage des Verf.), die andre: „Der todte Gast", komische Operette in 1 Aufz. (nach einer Zschokke'schen Novelle) unter der Presse ist. Beide mit der Bemerkung des Vf.: „Den Bühnen und Componisten gegenüber als Manuscript gedruckt."

Nach dem Communal-Kalender wird das neue Operntheater bei vollem Hause 3000 Personen fassen. Sein Parterre wird 430 Sperrsitze, 250 Sitz- und 200 Stehplätze, sowie 32 Logen enthalten; sein erster und zweiter Rang je 30 Logen; sein dritter Rang außer 6 Logen: 170 Sperrsitze und 280 Sitzplätze; sein vierter endlich 90 Sperrsitze und 400 Sitzplätze. Für den Bau, dessen Vollendung i. J. 1865 bevorsteht, sind vier Millionen Gulden bewilligt.

## Concertankündigungen.

Am Sonntag, den 14. December Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaale: 1. Concert des Wiener Männergesang-Vereins. (David, die Wüste — Chöre von Gretry, Lachner, Mendelssohn, Schubert.)

Am selben Tage Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaale: 3. Quartettproduction des Herrn Hellmesberger. Quartett von C. Goldmark (neu). Piano-Trio (C-moll) von Mendelssohn. A-moll-Quartett von Schumann.

Am selbigen Tage Abends halb 9 Uhr im Musikvereinssaale: Concert der Sängerin Fräulein Bochkoltz-Falconi.

Am Samstag, den 20. December, Abends halb 7 Uhr im Musikvereinssaale: Concert der Gesanglehrerin und Professorin am hiesigen Conservatorium.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 51. Wien, 20. Dezember 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 863. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



**Die nächste und letzte Nummer d. Bl. kann wegen der den Druck unterbrechenden Feiertage erst am Dienstag den 30. D. ausgegeben werden.**

## Apologismen.

(Fortsetzung.)

Mit der wahren Hälfte des ersten Satzes haben wir nicht lange zu thun. Es ist vollkommen richtig, daß die Instrumentalmusik Gegenstände der Natur nachzuahmen nicht im Stande ist, doch wohl verstanden, Gegenstände, im Sinne von Körper. Es liegt die Darstellung dieser so wenig in ihrem Bereich, daß sie in demselben Augenblick, wo sie es nur versucht, über die Grenze ihres Gebietes hinausgeht, in das der Malerei oder gar Sculptur hinüberschweift und dort elend umkommt, weil ihr Organismus nicht daranf angelegt ist, in einer andren Athmossphäre zu leben, als ihrer eigenen. Daß dies richtig sei, läßt sich weiter nicht beweisen, weil die Behauptung eine durchaus negative ist, einleuchtender aber wird es beim nächsten Schritt, den wir gleich thun werden; zweifelt man daran, so möge man das positive Gegentheil darthun. Wir müssen nämlich weiter gehn und behaupten, daß diese Fähigkeit nicht nur der Instrumentalmusik abgesprochen werden muß, sondern aller Musik. Herr Gervinus behauptet zwar, die Musik sei jenes im Stande durch die Figur, es gebe „räumliche" und „optische" Gegenstände der Höhe und Tiefe, Fülle und Leere, welche durch die Musik angedeutet werden könnten; allein daß dies ein Irrthum sei, wird sich sogleich zeigen, wenn wir die andre Seite des ersten Satzes angesehn, wenn wir uns klar gemacht haben werden, ob denn die Musik gar nichts von der Natur nachahmen könne, oder was in ihr Bereich falle. Um nicht zu weitschweifig zu werden, wollen wir die Schlüsse kurz hinter einander setzen. In der Erscheinung eines jeden musikalischen Kunstwerkes ist das Wesentliche die der Zeit nach geordnete Aufeinanderfolge von bestimmten, einzelnen oder mehreren zugleich mit einander erklingenden Tönen. Jede Aufeinanderfolge aber ist in ihrem Grunde nichts als Bewegung in einer einzigen Ausdehnung; Folge in der Zeit ohne Bewegung läßt sich schlechterdings nicht denken, Bewegung ist also, wie der Ton der physische, so der metaphysische Kern und letzte Grund aller Musik. In der Erscheinung nun nach bestimmten Gesetzen der Parallelität, des Gegensatzes u. s. w. gemessen und eingetheilt wird diese Bewegung zum Rhythmus. Wenn nun Bewegung das eigentliche Element der Musik ist, so haben wir Etwas in der Natur gefunden, was ihrer Nachahmung zugänglich sein wird, das ganze Reich der Bewegungen. „Vortrefflich", hören wir rufen, „so ist doch Eins gerettet, was wir schon zu verlieren fürchteten und was uns doch so lieb ist. Bewegungen kann die Musik nachahmen? Nun, die Stimmen der Vögel und sonstigen vierbeinigen Thiere sind doch gewiß Bewegung, folglich kann und darf die Musik diese nachahmen"! Nur nicht zu früh triumphirt! Wir haben ausdrücklich oben gesagt, daß die Aufeinanderfolge eine der Zeit nach geordnete sei, daß die Bewegung durch die Ordnung zum Rhythmus werde, der ebendaher aller Musik nothwendig ist. Durch diese Bestimmung sind alle diejenigen Bewegungen ausgeschlossen, welche die Fähigkeit geordnet und nach Gesetzen eingetheilt zu werden nicht besitzen, welche entweder als zu kurz oder als zu unregelmäßig eine Idealisirung zu irgend einer Art von Symmetrie nicht zulassen, wie dies bei jenen Lauten der Fall ist. — Ist aber die Richtigkeit dieser Grundlage anerkannt, so kann ferner kein Zweifel mehr darüber stattfinden, daß und warum alle Körper in der Natur sich der Nachahmung durch die Musik entziehen. Wohl existir nach unserer gewöhnlichen Art zu sprechen ein Gleichartiges in beiden, worauf auch Gervinus hinauszuwollen scheint, nämlich der Rhythmus in den Körpern und der Rhythmus in der Musik. Allein es ist eben nur ein Gleichartiges, es ist nur ein gleicher Modus der Erscheinungen, während die Erscheinungen selbst den höchsten Grad von Verschiedenheit besitzen. Man mag sich nämlich diesen Sprachgebrauch vom Rhythmus in den Körpern immerhin so erklären, daß das Auge die einzelnen Theile nach und nach durchläuft und so den folgenden immer mit dem vorhergehenden vergleicht und sie gegen einander abmißt, wie in der Zeit die einzelnen Theilchen auf einander folgen und gegen einander im Verhältniß stehen: für die Anschauung, und darauf kommt es hier an, ist in dem Rhythmus der Körper kein zeitliches Moment, die Anschauung faßt den Körper und die Verhältnisse seiner Theile in einem Augenblick, mit einem Schlage; es ist durchaus, wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen, der Rhythmus des Ortes, der Rhythmus der vollkommensten Ruhe. Selbst in dem Beispiel, welches Jemandem am ersten Bedenken erregen könnte, läßt sich dasselbe erkennen, nämlich in den Linien, welche ein langer Gebirgszug gegen den Himmel bildet. Hier könnte man bei der Betrachtung von einem nicht sehr entfernten Standpunkte aus auf den Vergleich gerathen, daß, wie das Auge die mannigfach varirten, jetzt sanft oder steil aufsteigenden, je tzt allmählich oder plötzlich sich senkenden Linien in dem Verhältniß ihrer Theile zu einander verfolgt, so auch das Ohr die Zeittheile zugleich mit dem Steigen und Fallen der Melodien heraushören und in Tönen nachahmen könne. Das Ganze aber beruht auf einer Mangelhaftigkeit unsres Sinnes, und durchaus nicht in dem Wesen des Objekts. Nehmen wir den Standpunkt aus einer weiten Ferne, von wo aus das Auge im Stande ist, das Ganze mit einem Male zu fassen, wie es gefaßt werden muß, so haben wir dasselbe, wie bei allen kleineren Körpern, jede Spur einer Bewegung verschwindet, und selbst, wenn Etwas davon vorhanden wäre, was die Musik aufnehmen könnte, so würde sie damit immer erst an der Grenze des Körpers sein, d. h. da anfangen, wo der Körper aufhört.

Wollte man nun den Rhythmus, den das Auge allerdings in einem Moment erfaßt, auflösen in einen bewegten Rhythmus, so hörte mit dem Eintreten dieser Auflösung der Körper grade auf, Körper zu sein; ich ahme dann die Bewegung nach und nicht den ruhenden Körper. Kurz, Ruhe und Bewegung heben sich schlechterdings auf, daher erhellt, daß der Rhythmus der Ruhe vom Rhythmus der Bewegung nicht nachgeahmt werden kann. Wenn nun Herr Gervinus nichtsdestoweniger in den Figuren Händel's eine Nachahmung selbst optischer Gegenstände zu hören glaubt, so müssen wir nach dem Gesagten behaupten, daß, wenn Händel solches beabsichtigt hätte, er sehr unmusikalisch gewesen wäre; ehe wir jedoch das zu behaupten wagen, wollen wir vorläufig annehmen, daß Herr Gervinus in einem Irrthum ist, daß er durch Text und eigne Vorurtheile verleitet, in der Musik sucht, was nicht darin ist — eine Annahme, deren Beweis nicht hier zu unsrer Aufgabe gehört, die aber wohl bald von andrer Seite des Näheren untersucht werden wird.

Wir wenden uns zu dem zweiten Satze. Wie sehr wir damit übereinstimmen, daß die Instrumentalmusik bestimmte, begriffliche Gedanken darzustellen nicht im Stande sei, geht aus dem Obigen von selbst hervor. Denn der begriffliche Gedanke im Reiche des Geistes entspricht dem fertigen, ruhenden Objekte im Reiche der Natur. Wie das flüssige Metall in die Form gebracht wird, nach und nach sich abkühlt, und endlich zur festen, kernigen, fast undurchdringbaren Masse wird, so consolidirt sich durch die formende Thätigkeit des Geistes der Guß des Gedankenmaterials zum kalten, festen Begriff. Wenn aber die Instrumentalmusik wie alle Musik ihr Dasein nur in der Athmossphäre der Bewegung haben kann, so muß es ihr unmöglich sein, den ruhenden, begrifflichen Gedanken darzustellen. Daß dies Unvermögen für sie kein besondrer Verlust sei, wird noch mehr einleuchten, wenn wir unten gesehen haben werden, was für Gehalt auf diesem Gebiete die Musik haben kann. Hier wollen wir nur weiter daran erinnern, daß der Zweck, begriffliche Gedanken darzustellen, bei keiner bildenden Kunst, ja selbst bei der Poesie nicht vorliegt. Malt ein echter Künstler eine Landschaft, eine Schnitterin, meißelt ein echter Künstler eine Aphrodite, so ist doch bekanntermaaßen nicht jenes Aufgabe und Absicht, einen begrifflichen Gedanken oder gar den bloßen Begriff „Baum“ und „Haus“ und „Wiese“ oder „Frauenzimmer“ mit der besonderen Bestimmung des „Aehrenabschneidens“, oder dieses, den Begriff „Göttin“ in dem einzelnen Gegenstande vorzuführen, sondern es ist eine poetische Idee, die durch die Form und eigenthümliche Zusammenstellung der Gegenstände, durch Farbe, Stoff u. s. w. vergegenwärtigt werden soll. Bei der Poesie kann man sich leichter täuschen, weil diese Kunst zur Darstellung der Idee eben kein andres Mittel besitzt, als den Begriff, um der Kürze halber so zu sagen, durch den sie gleichsam äußerlich das Bild beschreibt, in dem die Idee erscheint; Zweck aber sind auch hier nicht die begrifflichen Gedanken, sondern nur das Studium für die Anschauung der Idee. Der (mimische) Tanz endlich steht mit den bildenden Künsten in dieser Hinsicht ganz auf derselben Stufe. Wenn also die Instrumentalmusik begriffliche Gedanken darzustellen nicht im Stande ist, so ist sie damit noch nicht sinnlos — und hier kommen wir auf den dritten Satz. Sie hat einen Gehalt, denselben wie die übrigen Künste, nämlich Ideen. Was für Ideen die Instrumentalmusik zu ihrem Gehalte habe, und nur haben könne, werden wir jetzt nicht lange zu suchen brauchen. Wie es die Malerei und Skulptur nicht in ihrer Macht haben, eine Bewegung darzustellen, mag man sich noch so oft des Ausdrucks bedienen, es sei Leben und Bewegung u. s. w. in einem Gemälde, so kann man von der Musik nicht verlangen, daß sie Ideen in den Bereich ihres Schaffens ziehe, die ihrer eigensten Natur widerstreben, in denen das Moment der absoluten Ruhe enthalten ist. Bemächtigen aber wird sie sich auch hier der ganzen Reihe von Ideen, deren Hauptmoment die Bewegung ist, wie wir sie oben schon bezeichnet haben. Die Poesie nimmt auch hier ihre besondre Stellung ein. Sie kann Objekte gar nicht zur Darstellung bringen, nur durch Nennung ihres Namens daran erinnern, sie kann Bewegung, namentlich die stetige Bewegung mit allen ihren unzähligen Nuancen nur in sehr geringem Grade nachahmen. Wie wir aber, wenn wir vor einer Landschaft sitzend, die darin gegenwärtige Idee erfaßt haben, uns mehr und mehr in das Innere unsrer Phantasie zurückziehen, um, ganz von ihr durchdrungen, dieselbe nun auch auf die Stimmung unsres inneren Lebens zu beziehen und zu betrachten, welche Töne und Verhältnisse dort wohl denen im Gemälde entsprechen, durch die Idee angeregt werden, so können und müssen wir auch die Idee der Bewegung, die in dem Musikwerke dargestellt ist, übertragen auf die Bewegungen im Innern des Menschen, die Bewegungen des Gemüthes. Hier ist der Ort, wo wir wenige Worte über Hanslick's Theorie sagen müssen. Hanslick ist, wie uns scheint, vielfach mißverstanden worden, unter Andern auch vom Verf. des Aufsatzes in Nr. 46 d. Bl. Derselbe führt als den Gesammtinhalt der Schrift Hanslick's den Satz an, daß die Musik außer den schönen Tonformen keinen weiteren Inhalt habe, und klagt über die Trostlosigkeit dieser Theorie. Allein den Gehalt, Ideengehalt hat Hanslick doch zugegeben, sogar selber postulirt *). Was aber nach unsrer Meinung fehlt, und Veranlassung gegeben hat zu den mannigfachen Mißverständnissen, ist, daß er in Bezug auf die Darstellbarkeit der Ideen sowohl des äußeren, wie des Seelen-Lebens zu früh stehen geblieben ist, den letzten Schritt nicht gethan hat, daß er mit viel zu wenig Nachdruck auf die tiefe Sympathie zwischen den Bewegungen der Natur, und denen des Gemüthes und beider wiederum mit denen der Musik hingewiesen hat, daß er unterlassen hat, auszusprechen, wie grade darum keine Kunst so geeignet ist, die Bewegungen des menschlichen Herzens auszudrücken, weil keine so fähig ist, in ihrem recht eigentlichen Elemente jeder leisesten Regung, jedem Zucken, jedem Pulsschlage, deren jedes der Idee eine neue und besondre Nuance gibt, zu folgen und zu correspondiren. Man könnte hier wiederum einwerfen, daß es ja ganz im Belieben Jedes stehe, die Uebertragung auf das innere Leben zu vollziehen oder nicht, daß wir nie die Nothwendigkeit derselben, d. h. das Vorhandensein eines seelischen Ausdrucks beweisen könnten. Hierauf ist zu erwiedern, daß die Uebertragung sich je nach der Bedeutung des Werkes in höherem oder geringerem Grade von selbst aufdringen werde, daß es aber mit dem Beweisen hier, wie überhaupt bei der Kunst eine eigne Sache sei. Schon die verschiedenen Ideen, welche mit den Kunstwerken in die Erscheinung treten, aus diesen heraus zu demonstriren, wie man den pythagoräischen Lehrsatz beweist, ist nicht bei der Musik allein eine höchst mißliche Sache. Man mache nur einmal den Versuch, aus einer Landschaft, einem Kopf, einer Statue, einem poetischen Werke die Idee bis ins Detail herausdemonstriren zu wollen, man wird bald an allen Ecken auf ein subjectives Gebiet gerathen, wo das Zwingende aufhört — nicht anders als bei einem Streichquartett. Nur die allgemeine Idee mit ihren bedeutendsten Nuancen wird man nach allseitiger Erwägung des Werkes objectiv fassen können, und das Specielle derselben und ihre weitere Bedeutung für die höheren Sphären kann nur durch die Anschauung eines Jeden gewonnen werden, muß ein künstlerisches Auge aus dem Gemälde, aus der Natur heraussehen, der poetische Sinn aus

---

*) Diesen Umstand scheint allerdings der geehrte Herr Verfasser des „Offenen Sendschreibens“ in Nr. 46 übersehen zu haben, widrigenfalls derselbe sich ohne Zweifel milder würde ausgedrückt haben.
die Red.

dem Gedichte herauslesen, aus dem musikalischen Kunstwerke heraushören — das musikalische Ohr. Wir wollen hier nicht mit Schlagwörtern wie „Mysterien der Kunst“ Hokuspokus treiben, allein wir haben hier eine Sprache, die durch andre Dinge redet, als durch Begriffe; eine Melodie redet, und sie redet zu dem, der Ohren dafür hat, so deutlich, wie zu dem Philosophen der Begriff. Wer nicht hört, dem kann man mit Ausnahme von sehr wenigen Fällen einen Beweis nicht liefern. Wenn demgemäß der Instrumentalmusik Sinnlosigkeit vorgeworfen wird und Unfähigkeit, durch Ausdruck in Begriffen sich selbst gewissermaßen zu legitimiren, so befinden wir uns in dem sonderbaren Falle, die Anklage als nur in der mangelhaften Organisation der Ankläger beruhend zurückzuweisen, sa weit sie nicht durch Obiges widerlegt ist. Wir sind außerordentlich weit entfernt, mit dieser Zurückweisung unsrerseits jenen einen Vorwurf machen zu wollen — nichts wäre alberner als das —; wir wollen damit nur bemerken, daß es auch in der Kunst ein Esoterisches gibt, nicht anders als in der Wissenschaft. Wenn nun dem denkenden Geiste gestattet ist, sich bis zu einer fast schwindelnden Höhe des reinen Gedankens und der Adstraction zu erheben, warum soll es dem anschauenden Geiste nicht gestattet sein, sich bis in die innerlichsten Tiefen der Anschauung zurückzuziehen, wohin ihm zu folgen nur dem Geistesverwandten, nur dem künstlerisch Sehenden und Hörenden vergönnt ist? Wenn unter hundert sonst braven, respektabel gebildeten Menschen kaum zwanzig vermögend sind, einem Spinoza, Kant, Schleiermacher, Hegel zu folgen und sie mehr als halbmechanisch zu verstehen, odgleich sie gesunden Verstand desitzen, warum soll sich oie Kunst mit einem Male alles Esoterischen entschlagen, warum soll es ihr zum Vorwurf gemacht werden, wenn ihre Sprache nicht ohne weiteres von Jedem verstanden wird, der zwei gesunde Ohren hat? Wer aber diese Sprache versteht, der kann auch controliren, ob der Componist die Idee festgehalten, wenn man so sagen darf, ob er wirklich ein einheitliches Werk mit einer Idee und einer Form, und beides wiederum nur als Eins geschaffen, oder ob er äußerlich und mechanisch Akkord an Akkord, Stück an Stück gereiht hat, ob er willkürlich von Einem zum Andern springt u. s. w. — er bedarf dafür keiner andren Controle. Damit aber stehen wir am Schluße des ersteu Theils, indem wir nur noch zeigen wollen, wie die obigen Anklagen noch weniger berechtigt sind, wenn sie zu Gunsten der Vokalmusik gegen die Instrumentalmusik erhoden werden.

Uns will es nicht anders scheinen, als läge hier ein sonderbarer Widerspruch vor. Hat nämlich die reine Musik keinen Gehalt, ist sie sinnlos, wie kann sie sinnvoll werden im Verein mit dem Wort? Umgekehrt: ist die Musik im Stande, in Verbindung mit dem Worte Ideen darzustellen, warum kann sie es nicht allein? Das Wort thut zu der Musik doch nichts hinzu oder hinweg? Was ist denn, so müssen anch wir fragen, ein Kunstwerk von der Gattung der Vokalmusik und wie entsteht es? Es ist doch die Vergegenwärtigung einer und derselben künstlerischen Idee in zwei durch Coincidenz der Zeit verbundenen Substraten, dem gesprochenen Wort und dem klingenden Ton. Es entsteht doch dadurch, daß der Künstler entweder, wenn er beide Substrate seldst deherrscht, dieselbe Idee zugleich in zwei Formen, also gleichsam zwei Kunstwerke zugleich vor seiner Phantasie stehen sieht, oder, wenn nur das musikalische, daß ihm bei der Betrachtung des einen schon fertigen Kunstwerkes die darin ausgedrückte Idee sofort in einem zweiten aufsteigt, dessen Form und Stoff ihm von der eigenthümlichen Beschaffenheit seiner Phantasie bedingt wird. Die Idee muß demgemäß edensowohl aus der von allem Text abgelösten Musik herauszubringen sein, als sie in dem dloßen Text sich vergegenwärtigen muß — ein Grundsatz, der in der ewig wiederholten Forderung von Uebereinstimmung zwischen Text und Musik längst anerkannt ist *). Der wirklich künstlerisch Hörende muß also dies als den springenden Punkt bei einem Liede, einem Oratorium, einer Oper betrachten; klammert er sich dagegen nur an die Worte und die ausgesprochenen Begriffe, um von diesen erst das Verständniß der Musik zu erbitten, so hört er Musik in sehr unmusikalischer Weise **). Was im Einzelnen die Fähigkeit der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik betrifft, so sind bei den einzelnen Sätzen oden hinreichende Andeutungen darüber gegeben.

(Schluß folgt.)
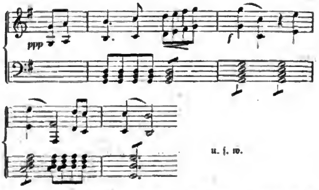
---

## Recensionen.

**F. X. Lieb.** Vier Fugen für die Orgel oder das Pianoforte. Op. 7. Offenbach, André.

Wer heutzutage Fugen schreibt und denselben ein mehr als ephemeres Dasein wünscht, muß nothwendig zwei Forderungen erfüllen: er muß Themen von wirklich tiefem und ausgiebigem Gehalte zu erfinden wissen, und muß der Behandlung auch, abgesehen von correcter Construction und Stimmführung, etwas von eigenem individuellem Leben mitzutheilen haben. Bloße formelle Richtigkeit betrachten wir nicht als Vorzug, sondern setzen sie als selbstverständlich, als Folge guter Schule, voraus. Diese Forderungen erfüllen die vorliegenden Fugen nicht; die Themen sind über die Maßen einfach und gewöhnlich, die Durchführung fehlerlos und correkt, aber völlig leblos und steif. Als Studien für Schüler in der Theorie oder im Orgelspiel mögen sie ihre Dienste leisten können; aber von der Studie zum selbständigen musikalischen Kunstwerk ist ein weiter Weg.

**Alb. Tottmann.** Vier Tonmährchen für Pianoforte. Op. 2. Leipzig, Hofmeister.

Von diesen vier Frau C. Schumann gewidmeten Stücken, gibt uns das erste (G-dur) „in Form einer Etüde“, nach kurzer Einleitung eine ziemlich salonmäßige Melodie mit Sechszehntelbegleitung, von einem Zwischensatze (G-moll) unterbrochen, worin die linke Hand eine sehr gewöhnliche Sechszehntelfigur zu den Achtel-Akkorden der rechten durchführt, unterbrochen von der Melodie des Hauptsatzes; weder formelle Arbeit noch Inhalt erregt besonderes Interesse, von poetischer Stimmung, welche der Titel verspricht, ist nichts zu spüren. Das zweite (Ballade, G-moll), ein getragenes Stück, bewegt sich nur in bekannten Phrasen und leidet dazu an rhythmischen Unebenheiten; der Zwischensatz lautet gar so:




u. s. w.

Nr. 3 (A-dur) überrascht noch mehr: sie ist von Anfang bis zu Ende im Fünfvierteltakt geschrieben; welche künstlerische Intention

---

*) Die Differenz zwischen der Ansicht des Herrn Verfassers des Artikels in Nr. 46 und den obigen Sätzen liegt auf der Hand.

**) Bei einer wissenschaftlichen Analyse wird man natürlich diesen Weg, wenn auch etwas anders, einschlagen.

den Componisten dazu genöthigt hat, wissen wir nicht, das Stück ist durchweg gezwungen und langweilig. Auch das vierte Stück (D-dur), einfach beginnend, wird gegen die Mitte hin in lebhaften Figuren und Harmoniesprüngen sehr vorlaut, mit Mühe finden wir den Weg zum Thema zurück. Wir meinen, der Componist sollte uns nicht poetisch stimmen wollen, ehe er einmal seine Kräfte richtig zu würdigen und Eigenes von Fremdem zu unterscheiden gelernt hat.

Carl Hering. Bunte Bilder, 12 Stücke in Fünffingerlage für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 65. Berlin.

Eine anmuthige und geschickt durchgeführte Idee, den ersten Anfängern im Clavierspiel neben einfachen und ohne Schwierigkeit auszuführenden Melodien durch die reiche Begleitung der linken Hand, die der Lehrer zu übernehmen hat, und durch zugefügte Ueberschriften schon früh eine Ahnung von etwas Höherem in der Musik beizubringen. Gewiß würde das Verständniß für Musik sicherer allgemeine Verbreitung finden, wenn dem ersten Unterrichte viele dergleichen Uebungen, von geschickter Hand geleitet, zu Grunde gelegt würden, statt daß vielen Hunderten durch die mechanische und trockene Behandlung der Anfangsgründe die Lust für immer verdorben wird. Wir können daher diese „bunten Bilder" den Lehrern und Lehrerinnen nicht angelegentlich genug empfehlen.

L. Steinmann. Die gesammte Claviertechnik. op. 9. Potsdam, Stein.

Der Verfasser will, wie er im Vorworte sagt, in diesem Werke etwas umfassenderes und dabei wohlfeileres liefern, als die früheren, welche technische Uebungen geschrieben; verweist aber daneben für die, welche noch weiter fortschreiten und die Anwendung der Technik lernen wollen, auf eine Reihe größerer Etüdenwerke, vorzüglich die Köhler'schen. Sein Werk zerfällt in zwei Theile: 1. Mechanische Uebungen (Uebungen mit stillstehender Hand, in enger und weiter Handlage, mit Doppelgriffen, dann Uebungen mit fortrückender Hand, mit fortrückenden Fingern, Sprungübungen, Handgelenkübungen, Uebungen im Unter- und Uebersetzen); 2. Die musikalischen Grundformen (Tonleitern verschied. Art, die verschiedenen Akkorde zusammen angeschlagen und gebrochen, mehrstimmige Uebungen, chromatische Gänge mit Doppelgriffen, Akkorde in weiter Lage ꝛc.). Das Werk, aus Erfahrung hervorgegangen und mit Umsicht und Fleiß zusammengestellt, wird gewiß einer systematischen Ausbildung in der Technik mit Nutzen zu Grunde gelegt werden.

## Einige Worte über den Text zu Händel's „Messias."

(Schluß.)

Einen schwierigern Standpunkt haben wir, wenn wir in anderer Beziehung der Mozart'schen Bearbeitung gegenübertreten. In letzterer sind nämlich die Worte: „Denn es ist uns ein Kind geboren und ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und sein Name wird heißen:" — dem Solo-Quartett übergeben, und erst mit den Worten: „Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst" fällt der Chor ein. Händel hat das Stück gleich zu Anfang „Chorus" überschrieben. Mozart aber hat zu Anfang „Solo" und bei dem Textworte „Wunderbar" hat er „Tutti" vorgeschrieben. Möglich auch, daß diese Worte — von einem Andern, als von Mozart beigefügt sind, wie sich denn noch andere Stellen in der gedruckten Partitur vorfinden, deren Echtheit als Mozart'sche Bearbeitung man mit Recht bezweifeln kann. Mag dem nun sein, wie ihm wolle, uns erscheint die Trennung des Textes in „Solo" und „Chor" als ein Effekt rein äußerlicher Art, und der deswegen musikalisch unbegründet ist, weil eine solche Trennung nicht aus dem Texte hervorgeht, nicht im Texte liegt, und weil Händel das Hervorheben der Namen des Erlösers durch andere und rein formelle Mittel bewirkt hat. Händel läßt zu Anfang des Chors die Stimmen nur vereinzelt und paarweise eintreten, erst bei den Worten „und sein Name soll heißen" schaaren sich die vier Stimmen zusammen, machen eine kurze Pause, und fallen dann gleichzeitig und homophon mit dem Worte: „Wunderbar" ein, während die Violinen anfangen, in lauter Sechzehntel-Noten über ihnen zu schwirren und zu flackern wie ein Weihnachtsstern. Das ist eine Stelle, geeignet zum fortissimo, um seine ganze Stimme auszuschreien, wie das vorhergehende „und sein Name soll heißen" den zusammentretenden Stimmen gestattet, in einem crescendo mehr und mehr herauszutreten. Der Chor mag Veranlassung zu einer Steigerung bieten, zu einem Uebergehen von einem p oder mezza voce zu einem FF.

Der Messias bietet noch zwei in doppelter Beziehung analoge Beispiele in den Chören des ersten Theils „Er wird sie reinigen" und „Sein Joch ist sanft". Erstens haben sie mit dem vorhin erwähnten Chor „Denn es ist uns ein Kind geboren" eine allgemeine formelle Aehnlichkeit in der Behandlung und Theilung des Textes, in dem allmälichen Eintreten der Singstimmen und in ihrem Zusammentreten mit obligaten Orchester-Stimmen bei der zweiten Hälfte des Textes Außerdem ist bei ihnen in der Mozart'schen Bearbeitung erst das Solo, später das Tutti vorgeschrieben; Händel schreibt wieder gleich zu Anfang Chorus oder Tutti vor. Es ist auch kein Zweifel, wenn man die hier in den englischen Partitur-Ausgaben (vorausgesetzt, daß sie mit den handschriftlichen Original-Vorlagen möglichst genau übereinstimmen, welches aber zum Theil noch zu bezweifeln ist) vorgezeichneten Schlüssel mit den bei den andern Chören und Solos vorgezeichneten Schlüsseln vergleicht, daß alle drei Sätze nur für Chor bestimmt sein können. Ein wichtiger Zeuge ist uns aber wiederum Burney, aus dessen Bericht über die erste Aufführung des Messias beim Händelfeste im Jahre 1748 (Commemoration of Handel, S. 74 ff.) mit keiner Silbe hervorgeht, daß damals bei oder neben den Chören zur Abwechslung ein Solo-Quartett angewendet wurde. Hätte man gegen Partitur und Herkommen eine Aenderung unternommen, so würde es Burney auch hier bemerkt haben. Im Gegentheil, es wird die in der ältern englischen Partitur vorgeschriebene chorweise Wiedergabe dieser Sätze als die ursprüngliche und von Händel beabsichtigte um so wahrscheinlicher und gewisser, da Burney bei Gelegenheit der zweiten Aufführung des Messias bei demselben Feste auf die Besetzung eines Chors durch abwechselnde Solo- und Chorstimmen zu sprechen kommt und diese Besetzung als eine Aenderung bezeichnet. Nach seinen Mittheilungen wird man sogar zu der Ansicht geführt, daß die Anwendung dieses Mittels contrastirender Wirkung bei den Chören des Messias allem Anschein nach zuerst in England aufkam. Wir sagen „allem Anschein nach", weil uns eine frühere Anwendung nicht bekannt ist. Bei dem Chore „Hoch thut euch auf" im zweiten Theile werden wir auf diesen Gegenstand zurückkommen.

Mit dem Chor „Denn es ist uns ein Kind geboren" und mit dem darin erreichten Gipfelpunkt musikalischer Wirkung schließt der eigentlich prophetische Theil des Werkes. Aber wie kann Händel von diesem Höhenpunkte herabsteigen? Was wird er folgen lassen? Wir haben gesehen, daß sich viermal der Reigen von Recitativ, Arie und Chor, erstere beide — Recitativ und Arie — jedesmal für eine andere Stimme, erst für Tenor, dann für Baß, dann für Alt, dann wieder für Baß wiederholt hat, und sich in dem letzten Chore die größte Zuversicht und Energie ausspricht. Händel greift jetzt zum Contraste. Er erinnert sich der Weisen, welche er in seiner Jugend von den Pifferari in den Straßen Roms zur Weihnachtszeit spielen gehört hat, und bildet auf solchen Unterlagen ein anmuthiges Pastorale für Streichinstrumente, welches den Hörer unter den wolkenlosen Himmel und auf die Schafweiden Judäas zu versetzen vermag. Händel hat das Stück „Pif." (Piva? Pifferare?) überschrieben. Und nach diesem Stück,

aber nicht eher, vernehmen wir eine helle, klare Sopranstimme, wie sie von den weidenden Schäfern, von dem ihnen erscheinenden Engel des Herrn und von der Geburt des Heilandes zu Bethlehem erzählt. (Lukas 2, 8—13). Die Erzählung geschieht nach Händels letzter Bearbeitung, welcher auch Mozart gefolgt ist, in abwechselnden einfachen *) und sogenannten begleiteten Recitativen (Accompagnamento). In der ursprünglichen Bearbeitung hatte Händel statt des ersten begleitenden Recitavs eine Arie gesetzt. Nach diesen Sopran-Recitativen folgt der Lobgesang der Engel (Lukas 2, 14) in dem Chor „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden" u. s. w.

Die folgende, bei der Ankunft des Königs von Zion" zum Frohlocken auffordernde Arie: „Erwach' zu Liedern der Wonne, frohlocke, du Tochter Zion" u. s. w. (Zacharias 9, 9) wird in England vom Sopran gesungen. Beim Händelfeste im Jahre 1784 sang sie Madame Mara. Von dieser Arie gibt es auch zwei Bearbeitungen, von denen nur die zweite eine allgemeinere Verbreitung gefunden hat. Mozart ist der zweiten gefolgt, hat aber die Arie dem Tenor zugetheilt.

Ein nun folgendes Recitativ mit der Arie für Sopran: „Er weidet seine Heerde" (Jesais 35, 5; 40. 11 und Matthäus 11, 28) führt zum Schlußchor des 1. Theils „Sein Joch ist sanft" (Matthäus 11, 30), wo Christus als Haupt und Führer seiner Gemeinde gedacht wird.

Die erwähnte Arie „Er weidet seine Heerde" — wird in England theilweise transponirt und abwechselnd von zwei verschiedenen Stimmen, entweder von einem Alt und einem Sopran oder von zwei Sopranen gesungen. Dieser Gebrauch ist alt, hat aber keine authentischen Belege für sich. Es ist eben ein Gebrauch (it is the custom), keine Ueberlieferung, die sich ihrem Ursprung nach auf Händel zurückführen ließe. Nach Burney's Bericht wurde die Arie zuerst von Frau Cibber, der bedeutendsten Sängerin bei den Aufführungen des „Messias" unter Händel's persönlicher Leitung, später von Guadagni gesungen. Es ist hieraus zu entnehmen, daß sie anfangs und ursprünglich auch nur von einer Stimme gesungen wurde. Beim Händelfeste 1784 wurde sie aber (Commemoration of Handel, S. 78) von zwei Sopranstimmen (Herr Bartolini und Fräul. Cantelo) gesungen. Aus diesem Umstand, daß nämlich die Arie von zwei Sopranstimmen und nicht etwa von einer Alt- und einer Sopranstimme gesungen wurde, und ferner daraus, daß Burney das Stück eine „Arie" (an Air) und nicht, wie es später üblich wurde, ein Duett nennt, scheint hervorzugehen, daß man zu seiner Zeit noch nicht zur Transposition geschritten war. Diese, nämlich die Versetzung eines Theils der Arie nach F-dur für eine Altstimme, scheint also später vorgenommen und üblich geworden zu sein. In neuester Zeit lassen sich jedoch gegen solche Verunstaltung gewichtige Stimmen vernehmen. So heißt es z. B. in der Vorrede zum Messias in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft: „Das Duett (so wird die Arie noch genannt) — Er weidet seine Heerde — ist von Händel durchweg in B-dur geschrieben und nicht mit dem ersten Theil in F-dur, wie es gewöhnlich ausgeführt und in neuen Ausgaben gedruckt ist. Eine solche Aenderung ist unverantwortlich und abgeschmackt."

Wie der erste Theil mit der Schilderung Christi als Haupt seiner Gemeinde und Führer der Seinigen schließt, so beginnt der zweite Theil mit seinen Leiden. Der Chor „Sieh, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt" (Joh. 1, 29) versetzt uns unmittelbar zum Kreuz Christi auf Golgatha, führt uns in die Umgebung des sterbenden Jesus und bereitet uns vor für die tiefen Töne der Klage und Betrübniß, mit welchen die Prophetin Hulda oder Anna die Schmach, den Spott und Hohn, welcher dem Heiland durch die Menschen widerfuhr, beschreibt. Seinem Inhalte nach bildet dieser Chor nicht nur die Einleitung zum zweiten Theil des Messias, sondern er dient auch zur Erklärung der nun folgenden Betrachtungen, welche sich an die Leidensgeschichte Christi knüpfen. Die Arie „Er ward verschmähet" (Jesaias 53,3) und ein darauf folgendes Recitativ (Jesaias 50,6) sind das verbindende Mittelglied zwischen dem Eingangs-Chor und dem Chor „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und litt unsere Schmerzen" (Jesaias 53, 4) mit der Fuge „Durch seine Wunden sind wir geheilet" (Jesaias 53, 5). Der darauf folgende Chor „Wie Schafe gehn, floh'n wir zerstreut" (Jesaias 53, 6) wendet sich zur Vergangenheit, wendet sich auf die Zeiten der Verirrung zurück und schließt mit einem Blick auf den Erlöser. Die nun folgenden Sätze sind wieder dem Dulder und ausschließlich der Schilderung seiner Leiden gewidmet: erst das Recitativ für Tenor (bei Mozart für Sopran) „Und alle, die ihn seh'n, verspotten ihn" (Psalm 22, 8); dann der Chor des verachtenden Volkes „Er trauete Gott, der helfe ihm nun aus" (Ps. 22, 9); hierauf das Recitativ „Die Schmach bricht ihm das Herz" (Psalm 69, 21) mit der klagenden und am Schmerze Christi theilnehmenden Arie „Schaut hin und sehet, ist wo ein Schmerz zu finden, der seinem Schmerze gleicht" (Klagl. 1, 12); endlich das seinen Tod verkündende Recitativ „Er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen" (Jesaias 53, 8). Damit ist der dem Leiden und Tod Christi gewidmete Theil geschlossen.

Die letzten drei Sätze, nämlich die Arie „Schaut hin und sehet" mit dem vorhergehenden und mit dem ihr folgenden Recitativ, sind in der Bearbeitung von Mozart einer Sopranstimme, in englischen Ausgaben einem Tenor übergeben. Burney hörte beim Händelfeste 1784 das erste Recitativ und die Arie von einem Tenor, das letzte Recitativ mit der Arie „Doch du ließest ihn im Grabe nicht" — von einem Sopran singen. Nach Rimbault's Bericht (in der Vorrede zum Messias in der neuen Ausgabe der engl. Händelgesellschaft) sind letztere zwei Stücke, nämlich das Recitativ „Er ist dahin" und die Arie „Doch du ließest" im Original-Manuscripte einer Tenorstimme zugetheilt und geschah die Veränderung für eine Sopranstimme noch während der Lebenszeit des Componisten. Worauf sich diese Veränderung gründet und ob sie mit Wissen und Willen Händel's geschah, ist nicht gesagt. Dies wiederum ein Beweis von der Unverläßlichkeit und Unsicherheit der englischen Ausgaben, vielleicht auch von der Willkürlichkeit, mit welcher man in England in der Stimmenbesetzung zu Werke geht. Bei einem Musikfeste in York im J. 1823 sang die Catalani das für Tenor bestimmte erste Recitativ „Tröstet mein Volk" mit der Arie „Alle Thale erhöhet", ferner transponirte sie die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet", wir wissen nicht, in welche Tonart. (Vergl. Schoelcher, Life of Handel, S. 260 u. a. a. O.)

Die Auferstehung Christi wird weder erzählt noch geschildert, sondern nur angedeutet in der Arie „Doch du ließest ihn im Grabe nicht" (Psalm 16, 10) und dem Chor „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt" (Psalm 24, 7—10). Ueber die verschiedenartige Stimmenbesetzung der Arie ist vorher schon Einiges gesagt worden. An die Art und Weise, wie der Chor in England aufgeführt wird, oder wenigstens aufgeführt wurde, knüpft sich die Erscheinung von frühzeitiger Anwendung drastischer, contrast-bewirkender Mittel. Der Chor, im Anfang als fünfstimmiger und in zwei Hälften getheilter Wechselchor angelegt, enthält in der älteren englischen Partitur-Ausgabe keine Bezeichnung, aus welcher sich eine andere Besetzung als die mit durchweg vollem Chore entnehmen ließe. Ein Solo und dgl. ist nirgends vorgeschrieben. Bei der ersten Aufführung des Messias beim Händelfeste in London 1784 wurde er auch mit voller Besetzung der Stimmen ausgeführt. Bei der zweiten Aufführung, acht Tage nach der ersten, machte man es anders. Burney, dem wir hier folgen, berichtet darüber folgendes (Commemoration of Handel, S. 112): „Bei der Ausführung des Chors „„Hoch thut euch auf"" wurde eine Veränderung vorge-

*) Die einfachen Recitative, wo zur Begleitung nur ein Continuo vorgeschrieben ist, wurden bei der jüngsten Aufführung in Wien wirkungsvoll nur von der Orgel begleitet.

nommen, welche bemerkt zu werden verdient. Das erstemal wurden die abwechselnden Halbchöre von allen Sängern, welche zu einer Chorstimme gehörten, gesungen; diesmal aber, um den Contrast zu erhöhen, nur von drei Solosängern, bis ungefähr zum 33. Takt, wo von jeder Seite des Orchesters und mit allen Instrumenten vereint der volle Chor ausbrach „„Er ist der König der Ehren““. Dies that eine höchst wunderbare Wirkung und brachte mehreren Mitwirkenden Thränen in die Augen.“ — Das war doch eine pathologische Wirkung!

Wie die Auferstehung, so ist auch die Himmelfahrt Christi nicht erzählt, sondern nur angedeutet in dem Recitativ „Zu welchem von den Engeln“ (Ebräer 1, 5), dem Chor „Laßt alle Engel des Herrn anbeten ihn“ (Ebräer 1, 6) und der Arie „Du fuhrest auf zur Höh', das Gefängniß hast du gefangen und für die Menschen Gaben empfangen“ (Psalm 68, 19). In der Mozart'schen Bearbeitung steht von diesen drei Sätzen nur das Recitativ, welches in seiner Zusammenhangs- und Beziehungslosigkeit unverständlich erscheint. Die ausgelassene Arie enthält die Begründung der folgenden Sätze des zweiten Theils in sich; denn unter den „Gaben“, welche Christus für die Menschen empfing, ist die Verkündigung des Evangeliums einbegriffen. Und hierauf beziehen sich die folgenden Sätze, welche ohne jene Arie etwas unverständlich erscheinen, nämlich der Chor: „Der Herr gab das Wort, groß war die Menge der Boten Gottes“ (Psalm 68, 12); die Arie „Wie lieblich ist der Boten Schritt, sie kündigen Frieden uns an“ (Jesaias 52, 7) und der Chor „Ihr Schall gehet aus in jedes Land und ihr Wort an alle Enden der Welt“ (Psalm 19, 5).

Als Jesus seine zwölf Jünger aussandte, im jüdischen Lande zu predigen, sagte er zu ihnen: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert“ (Matth. 10, 34). Und wie er gesagt hatte, so geschah es. Die Verbreitung seiner Lehre bewirkte eine allgemeine Aufregung und erregte Haß und Verfolgung. Hierauf bezieht sich die Arie „Warum toben die Heiden“ (Psalm 2, 1—2) und der Chor der Heiden „Auf, zerreißet ihre Bande“ (Psalm 2, 3). Aber was vermag der Mensch in seinem Grimm gegen Gott? In diesem Sinne recitirt und singt der Tenor (Recitativ und Arie) „Aber der im Himmel wohnet, lachet und spottet ihrer. Du zerschlägst sie mit eisernem Scepter, du zerbrichst sie zu Scherben“ (Psalm 2, 4. 9). Deshalb, und weil Gott Sieger bleibt über seine Feinde, singt der Chor lobpreisend: „Halleluja, denn Gott der Herr regiert allmächtig“ (Offenbarung 19, 6. 16; 11, 15).

Der dritte Theil des Oratoriums ist mehr, als die vorhergehenden Theile, dogmatischen Inhalts. Wie der zweite Theil das Werk der Erlösung in der Geschichte des Lebens Jesu, dessen Leiden, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt zur Darstellung bringt, so vollzieht sich im dritten Theile das Werk der Heiligung, welche auf Erden im Glauben begonnen und im zukünftigen Leben vollendet wird. Die Herrlichkeit und Herrschaft Christi, seine zukünftige Offenbarung und Wiederkunft zum Gericht, der seiende und fortlebende Christus, der Christus in und über uns — ist sein Inhalt. Wie würde der Gedanke, das Oratorium sei mit dem zweiten Theil geschlossen und sei der dritte Theil überflüssig, schon der Vorstellung, welche das Neue Testament von der Mission des Erlösers gibt und dem Glauben, welchen wir als Christen bekennen, widersprechen! Der Text des Messias ist von vornhinein nicht, wie bei anderen Oratorien, darauf angelegt, das Leben und die Thaten Christi dramatisch anschaulich zu machen, sondern die Christus-Idee, wie sie in den Schriften niedergelegt ist und in der Christenheit lebt, zu entwickeln. Die Geschichte dieser Entwickelung schließt mit dem Werk der Heiligung, welches im dritten Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses eine dogmatische Form und im dritten Theil des Händel'schen Messias eine musikalische Darstellung gefunden hat.

Möge man den musikalischen Glanzpunkt des Messias in die Chöre legen — uns wurzelt die Messias-Idee, wie sie in Händel's Oratorium zur Entfaltung und Ausbreitung gelangt, in der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ u. s. w. — Diese Arie ist der Anfang und Schlüssel des dritten Theils. Wie Herder den Messias „eine christliche Epopöe in musikalischen Klängen“ nennt, so ist diese Arie ein Glaubensbekenntniß in lyrisch musikalischer Form. In dem frommen und zuversichtlich gläubigen Ausdruck, der ihr innewohnt, enthüllt sie vernehmlich den Kern, der in dem Componisten mächtig und triebkräftig war. Sie erklärt uns die besondere Pietät, welche Händel zeitlebens für seinen Messias hatte und macht die Berichte seiner Zeitgenossen über seine Frömmigkeit glaubhaft. Namentlich ist es eine Mittheilung von Hawkins, welche uns durch jene Arie in's Gedächtniß gerufen wird. Hawkins sagt über Händel (History of music, V. 408): „Er war ein Mann von tadellosen Sitten und bezeigte sein ganzes Leben hindurch ein tiefes Gefühl für Religion. Gesprächsweise pflegte er häufig zu erklären, daß er gerne Bibelstellen in Musik setze und daß die Betrachtung erhabener Psalmsprüche oft zu seiner Erbauung beigetragen habe. Gegen Ende seines Lebens bildeten sich diese Gefühle aus zu einer wahren und vernünftigen Frömmigkeit, welche von einer immer gleichen Ruhe des Gemüths begleitet war. Während der letzten zwei oder drei Jahre seines Lebens pflegte er dem Gottesdienst in der St. Georgenkirche, zu deren Pfarre er gehörte, beizuwohnen, und da habe ich ihn, während des Gebets, auf seinen Knieen gesehen und in Blicken und Geberden mit dem „Ausdruck innigster Andacht.“ — Ein solches Zeugniß ist wohl geeignet, die Ansicht, welche in Händel, im Gegensatz zu dem strenggläubig gedachten J. S. Bach, nur einen Mann der Welt sehen will, einigermaßen zu entkräften. Wäre Händel für die Stimme des göttlichen Gesandten taub gewesen, würde wohl das Werk, in dem er ihn besungen, etwas anders aussehen.

Der dritte Theil beginnt mit dem Ausdruck gläubiger Gewißheit in der Sopran-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet; und obgleich mein Leib verwefet, wird dies mein Auge Gott doch sehn. Denn Christ ist erstanden von dem Tod, der Erstling derer, die schlafen“ (Hiob 19, 25. 26; 1. Kor. 15, 20). Wie diese Arie, so beziehen sich auch die folgenden Sätze auf die Auferstehung der Todten, weiterhin auf das jüngste Gericht und das ewige Leben. Zuerst kommt der Chor „Durch Einen kam der Tod; durch Einen kommt auch der Todten Auferstehung“ (1. Kor. 15, 21. 22); dann das Recitativ „Merkt auf“ (1. Kor. 15, 51) mit der (bei Mozart gekürzten und veränderten) Arie „Sie schallt, die Posaun und die Todten auferstehen“ (1. Kor. 15, 52, 53); hierauf das Recitativ „Dann wird erfüllt“ (1. Kor. 15. 54) mit dem Duett „O Tod! wo ist dein Stachel? Hölle! wo ist dein Sieg?“ (1. Kor. 15, 55); der Chor „Drum Dank sei dir Gott“ (1. Kor. 15, 57); die Arie „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden?“ (Römer 8, 31. 33. 34) — und nun zum Schluß das Loblied der Erlösten und Seligen in dem Chor „Würdig ist das Lamm“ u. s. w. mit der Fuge „Amen!“ (Offenbarung 5, 9. 12. 13; 7, 10. 12). — Das wäre der Gang des textlichen Inhalts im 3. Theil.

Besonders möge noch Folgendes bemerkt werden. In der Mozart'schen Bearbeitung ist der Chor „Durch Einen kam der Tod“ u. s. w. in vier Sätze getrennt, von denen jeder einzelne als „Coro“ bezeichnet und verschieden instrumentirt ist. Burney trennt in seiner Beschreibung des Händelfestes im J. 1784 den Chor in zwei abwechselnde Halb- und Ganzchöre. Nach seinem Bericht (Commemoration of Handel, S. 68) waren die „Halbchöre“ mit dem Text „Durch Einen kam der Tod“ und „Denn wie in Adam Alle sterben“ bei der damaligen Aufführung des Messias nur mit drei Solosängern bei jeder der vier Stimmen besetzt und wurden der englischen Partitur-Ausgabe gemäß, ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Dies contrastirte herrlich, wie sich Burney ausdrückt, mit den darauffolgenden vollen Chören. Burney macht hierbei noch die Bemerkung: „Die Wirkung des Contrastes in diesen Sätzen, welche wechselweise ohne und mit Instrumenten

gesungen wurden, war so angenehm und so schlagend, daß ein öfterer Gebrauch eines so leichten Hilfsmittels wohl zu wünschen wäre. Es geht aus dieser Aeußerung wiederholt hervor, daß damals eine solche auf Contrast berechnete Besetzung noch ungewöhnlich und selten gebraucht war. In der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft sind die beiden Sätze, welche Burney „Halbchöre" nennt, als Quartette bezeichnet. Mit welchem Rechte, können wir nicht sagen. An der Echtheit einer Tradition dürfte man nach Burney's Worten wohl zweifeln.

Bei der zweiten Aufführung des Messias während des Händelfestes 1784 wurden ferner nach Burney's Bericht (Commemoration, S. 112) im Schlußchor „Würdig ist das Lamm" und im Halleluja-Chore zum Schluß des zweiten Theils auch Posaunen angewendet, welches das erstemal nicht geschehen war, und, wie Burney sagt, „eine neue große Wirkung" hervorbrachte. Also wieder eine Neuerung und Abweichung vom Original, gegen deren Zweckmäßigkeit wir aus musikalischen Gründen nichts einwenden können, und der wir nur deswegen hier erwähnen, um wiederholt die Unsicherheit der Tradition zu zeigen, wenn man eine solche hier annehmen wollte. Händel hat nämlich bei diesem Chor, außer Orgel und Streichinstrumenten, nur zwei Trompeten und Pauken vorgeschrieben. So ist der Chor auch in der älteren Partitur nach dem Original gedruckt. Alle späteren Partituren, die wir gesehen haben, die Mozart'sche Bearbeitung eingeschlossen, bringen ihn mit vermehrter Instrumentirung.

Noch sei eines eigenthümlichen Widerspiels gedacht, welches, wofern unsere Vorlagen richtig sind, auf die verschiedene und veränderliche Bedeutung, vielleicht auch auf die falsche Auslegung gewisser Tempo-Bezeichnungen ein Licht wirft. Der zweite Theil im Schlußchor des Messias, welchem die Worte unterliegen: „Alle Gewalt und Preis und Macht und Lob gebührt dem" u. s. w., ist in der englischen Partitur, welche den Messias in der Gestalt, wie er ursprünglich aufgeführt wurde, wiedergibt, mit dem Wort „Larghetto" bezeichnet. Eben so (und mit der metronomischen Tempobestimmung ♩= 72!) ist er bezeichnet in der neuen Ausgabe der englischen Händelgesellschaft. Larghetto ist die Verkleinerung von Largo und zeigt demnach einen Grad der Bewegung an, welcher etwas weniger langsam ist, als Largo. Beide Wörter haben aber zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Bedeutung gehabt. In neuester Zeit bezeichnet Largo (wenn man nämlich fünf Haupttempi: Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto annimmt) das langsamste Zeitmaß, also langsamer als Adagio. Leopold Mozart versteht unter Largo „ein noch langsameres Tempo", als Adagio pesante, und dieses ist bei ihm etwas langsamer als Adagio. Bei Clementi ist umgekehrt Adagio langsamer als Largo und nimmt bei ihm Larghetto den Grad ein, welcher ungefähr in der Mitte liegt zwischen Adagio und Allegretto oder Moderato. Der Flötenspieler Quantz, welcher im J. 1727 in London Händel persönlich kennen lernte, auch den Aufführungen seiner Oper „Admetus" beiwohnte, schwankt bei der Tempobezeichnung „Larghetto" zwischen Andante und Adagio cantabile (letzteres ist weniger langsam als Adagio assai). Nach Koch's Lexicon ist das Zeitmaß des Larghetto gewöhnlich dem des Andante gleich. Lassen wir's mit diesen Erklärungen genug sein und schlagen wir nun die Mozart'sche Bearbeitung des Messias auf, um zu sehen, was hier an der Stelle, wo Händel das „Larghetto" vorgeschrieben hat, angegeben ist. Wir lesen hier nichts anderes als — „Allegro." — Es ist hier nicht der Ort, auf die Mehrdeutigkeit der Tempobezeichnungen näher einzugehen. Jedenfalls scheint uns aber der Fall eine Warnung vor dem allzu schleppenden Tempo zu enthalten, welches man verleitet durch die an andere Zeiten und Länder gebundene und verschiedene Bedeutung des Wortes, den mit „Larghetto" bezeichneten Sätzen in den Oratorien von Händel, z. B. der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet" zu geben geneigt ist.

## Locales betreffend.

Der durch die uns zugewiesenen Manuscripte, deren Erledigung in dieser und der noch folgenden einen Schlußnummer beschafft werden muß, beschränkte Raum verbietet uns leider sowohl des trefflich gearbeiteten Goldmark'schen Quintetts nebst des Schumann'schen A-moll-Quatuors in gewohnter würdiger Vorführung durch das Hellmesberger'sche Quartett, nicht minder der trefflichen Leistung des als Sängerin bereits accreditirten Fräulein Bettelheim auch als Pianistin (C-moll-Trio von Mendelssohn) in detaillirter Besprechung zu gedenken; als auch über irgend welche sonstige an demselben Tage (14. Dezember) stattgehabte oder auch bevorstehende Concertaufführungen überhaupt noch referiren zu dürfen.

## Correspondenzen.

### Hamburg.

-t- Der Cäcilienverein unter Leitung des Herrn Voigt brachte in seinem Kirchenconcert am 18. Oktober Mendelssohn's Motette „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir", Bach's Motette „Fürchte dich nicht" und eine Vocalmesse von Hauptmann zur Aufführung. Besonders die Mendelssohn'sche Motette gelang in der Ausführung. Noch ein anderer a capella-Chor war hier vor kurzem zu hören: Der mecklenburgische Schloßchor aus Schwerin. Der Musikdirektor des Chors, Herr O. Kade, hatte im Vortrage sämmtlicher Musikstücke eine so manierirte Richtung, daß man unmöglich Freude an ihnen haben konnte.

Im ersten philharmonischen Concert hörten wir Franz Lachner's Suite, die, wie an anderen Orten auch hier allgemeinen Beifall fand. Namentlich die „Präludien" und die Fuge mit Introduktion erschienen uns als sehr bedeutend. Auch der Menuett mit Trio ist von sehr schöner Klangwirkung. Die Variationen (es sind ihrer 23!), scheinen uns nicht alle auf der Höhe des Uebrigen zu stehen. Von einer Tauber t'schen Symphonie, die wir vor einigen Tagen unter persönlicher Leitung des Componisten hörten, können wir nicht viel Gutes berichten. Der thematische Inhalt derselben ist für eine Symphonie gar zu unbedeutend.

Frau Clara Schumann und Herr Julius Stockhausen waren einige Zeit Gäste unserer Stadt. Frau Schumann spielte im philharmonischen Concert Robert Schumann's A-moll-Concert, ferner in zweien von ihr in Gemeinschaft mit Hrn. Stockhausen veranstalteten Concerten das Schumann'sche Clavierquintett und die Variationen von Brahms über ein Thema von Händel. Von letzteren möchten wir glauben, daß sie in einem kleineren Raume, als unser großer Concertsaal ist, mehr am Platz gewesen wären. Herr Stockhausen sang in diesen Concerten Schumann's und Heine's Liedercyclus „Dichterliebe" und die größere Hälfte aus Schubert's „Winterreise." Es geht jetzt das Gerücht, daß man mit Herrn Stockhausen wegen Uebernahme der Direktion der bisher unter Leitung des Herrn Grund stehenden Singacademie unterhandle. Ob und wie viel Wahrheit an diesem Gerüchte ist, kann ich nicht sagen.

Die Singakademie des Herrn Ludwig Deppe, ein erst in dieser Saison zusammengetretener und mit der früheren Akademie des Herrn Grädener verschmolzener Verein, bereitet das Requiem von Kiel zur Aufführung vor.

## Einem Briefe des Herrn Bagge aus Leipzig entnehmen wir Folgendes:

„Ich hatte bisher in der seltsamen Meinung gelebt, daß das neue Wien, wie es sich seit vier Jahren musikalisch entwickelt hat, wohl mindestens quantitativ sich mit Leipzig messen könne. Die Erfahrung von acht Tagen scheint mich eines andern belehren zu wollen. Hören Sie, was mir seit Montag den 8. Abends, wo ich hier ankam, alles begegnete. Kaum hatte ich mich der Reisekleider entledigt, und die dringensten Besuche gemacht, so wurde ich schon für Dienstag in eine Privatsoiree geladen, wo Frau Schumann (deren einige Tage vorhergegangenes Concert mit Stockhausen sowie die Hausmusik ich leider versäumt hatte),

die Krone des Abends war. Ich hörte von ihr mit hiesigen Musikern (warunter David und Grabau) das Es-Quartett Schumann's spielen, welches mir in den häuslich begrenzten Räumen allemal einen bedeutendern Eindruck macht als im Concertsaal. Zugleich lernte ich u. A. Frl. Hauffe kennen, die mit Frau Schumann die zweiclavierigen Variationen spielte. Außerdem sang Frl. Orwil Lieder in entzückender Weise. An demselben Abend war übrigens auch Concert der Euterpe. — Tags darauf, Mittwoch — erstes Concert des Herrn von Bülow, dessen Programm mit Schubert begann, bis auf Bach zurückging, um schließlich wieder auf Gounod-Liszt zu kommen. Donnerstag Gewandhaus (Abenceragen-Ouvertüre, Concertstück von Schumann, Suite von Bach, Beethoven's Es-Variationen (Frau Schumann) und Eroica. Das Gewandhausorchester bewahrt bis auf einige Mängel bei den Blasinstrumenten seine alte Trefflichkeit, und spielte namentlich die Ouverture und die Symphonie ebenso jugendlich frisch wie fein. Freitag zur Feier des kgl. Geburtstages im Conservatorium eine musikalische Abendunterhaltung der Zöglinge (Piecen von Haydn, Bach, Mozart, Gluck, Beethoven und einem Zögling, Herrn Munzinger); aus demselben Anlaß im Theater Gretry's Richard Löwenherz. Sonnabend die dritte „Abendunterhaltung für Kammermusik" der Herren David, Röntgen, Hermann und Krumbholz (Beethoven op. 135, Claviertrio von Schumann in D-moll, Quartett in Es von Haydn, Sonate für 2 Claviere von Mozart — Frau Schumann und Frl. Marie Wieck"). Sonntag Vormittag 11 Uhr eine „Musikalische Aufführung" des Dilletanten-Orchestervereins (Oberon-Ouvertüre, Balladen von Hebbel — Schumann und C. von Pawloff, Violinconcert von David, 1. Satz, — und C-moll-Symphonie von Beethoven). Es wird Sie interessiren zu erfahren, daß dieser von Herrn von Bernuth geleitete Verein 600 unterstützende Mitglieder hat, und seine im Ganzen recht wackeren Aufführungen in dem großen Schützensaale gibt, welcher kaum die Leute alle zu fassen vermag. — Der Unterschied zwischen Wien und Leipzig scheint nach Obigen darin zu bestehen, daß in Wien sich Alles auf den Sonntag zusammendrängt, die Wochentage aber still sind, während hier fast jeden Abend „etwas los" ist *).

## Auch ein Urtheil über Mozart.

C-x. Ueber die Aufführung von „Cosi fan tutte" im Théatre impérial italien berichtend, sagt ein Correspondent der Revue et Gazette musicale de Paris (Paul Smith) unter Anderm, dem wir, was den Text betrifft, zum großen Theil unsere Zustimmung nicht versagen können, auch folgendes: „Der Wahrheit die Ehre; und da wir doch einmal nur reinen Wein einzuschenken versprochen haben, so wollen wir nicht anstehen zu bekennen, daß Mozart's Genius auf's Komische sich nicht verstand (que Moz. n'avait pas le génie bouffe) und daß er — abgesehen von dem Fehler, ein insipides Libretto zu componiren — auch den beging, sich überhaupt in ein ihm unzugängliches Fahrwasser zu begeben. Alles Blendende und Bemerkenswerthe in seiner Musik gehört der Gattung des Zarten, Leidenschaftlichen oder Melancholischen an; das Uebrige zählt kaum, und der banalste unter den Italienern hätte es verstanden, dem Texte frischeren und lebendigeren Odem einzuhauchen. Für die Rolle der zuerst als Arzt, dann als Notar verkleideten Despina z. B. gelang es dem „ernsten Mozart" nicht, eine einzige komische Note, nicht einen wirklich burlesken Ton herauszufinden" u. s. w.

*) Daß das Letztere nicht ganz richtig, beweisen die Concert-Ankündigungen der vorigen und heutigen Nummer d. Bl., aus denen noch alle privaten oder weniger wichtigen fortgelassen wurden. Es würde sich das Verhältniß noch mehr ausgleichen, wenn zufällig außer den Virtuosen Brahms, Laub, Jaell auch noch Frau Schumann und Stockhausen hier anwesend wären, und zu dieser Zeit Kaisers Geburtstag mit Conservatoriums-Aufführungen begangen würden. d. Red.

## Nachrichten.

Reinthaler's Oratorium „Jephta" ist in Berlin aufgeführt worden. Die Nationalztg. berichtet sehr günstig darüber.

W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm" ist so eben bei Br. und Härtel in Partitur und Stimmen erschienen.

Schumann's Faustmusik ist kürzlich in Leipzig im Gewandhause gegeben worden, ohne den durchschlagenden Erfolg zu finden wie anderswo. Die dritte Abtheilung sprach am wenigsten an. Man erklärt den geringen Beifall zum Theil aus äußerlichen zum Theil aus inneren Umständen. Desselben Componisten neu erschienene „Messe" wird nächstens vom Frege'schen Verein im kleineren Kreise zur Aufführung kommen.

Als einer Curiosität erwähnt die „Mailänder Musikzeitung" eines zu Compiegne von Schaffenbach aufgestellten „Piano-Orchestra elettromotore, das die auf ihm gespielten Melodien auf einem am entgegengesetzten Ende des Palais aufgestellten Flügel repetiren ließ. Der Autor will durch solcherlei electrische Kräfte eine in Paris gespielte Melodie in Petersburg wieder ertönen lassen.

Das am 1. September d. J. unter Rubinsteins Direktion in Petersburg eröffnete Conservatorium für Musik verheißt seinen Zöglingen außer den in den meisten Conservatorien üblichen Lehr-Cursen und einem in Paris wenigstens nicht heimischen Cursus für Musikgeschichte noch folgende Zweige: Religion, russische Litteratur, russische, deutsche und italienische Sprache, Geschichte, Arithmetik, Anfangsgründe der Geometrie, desgleichen der Naturgeschichte und Kalligraphie. Es verlangt von dem in die unterste Klasse eintretenden Schüler nichts, als die Kenntniß des Lesens und Schreibens, und erheischt einen Gesammt-Cursus von sechs Jahren (zu 10 Monaten). Es übernimmt somit die Verantwortlichkeit für die Gesammtbildung seiner Zöglinge, für welche an den meisten bis jetzt bestehenden Conservatorien entweder gar nichts, oder doch nur sehr wenig geschieht.

Von Marx's „Beethoven" ist eine neue, ganz umgearbeitete Ausgabe erschienen.

### Concertankündigungen.

Heute, den 20. Dez. Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Gesanglehrerin und Professorin am Conservatorium Frau Passy-Cornet *).

Am 21. Dezember Mittags halb 1 Uhr im k. k. Redoutensaal: 3. Gesellschaftsconcert unter Leitung des Herrn Direktor Herbek. (Perfall, Dornröschen — Händel, Arie aus Semele — Chöre von Mendelssohn und Schumann — Haydn, Symphonie, G-dur.)

Am 21. Dezember Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Concert der Herren Jaell und Laub unter Mitwirkung des Tenoristen, Herrn Wachtel.

Am 22. und 23. Dezember Abends 7 Uhr im k. k. Hofburgtheater: Große musikalische Akademie (Haydn, Die Jahreszeiten).

Am 26. Dezember Mittags halb 1 Uhr im Theater an der Wien: Große Musik-Aufführung (Wagner Rheingold, Walküre, Nibelungen, Meistersinger von Nürnberg).

Am 26. Dez. Nachmittags 5 Uhr: 4. Quartettproduction des Herrn J. Hellmesberger (Cherubini Streichquartett in D-moll, J. S. Bach Pianoforte-Concert — Herr Epstein — Beethoven Es-dur-Quartett op. 127.

Am 28. Dezember, Abends halb neun Uhr: zweites Concert des Fräulein Bochkoltz-Falconi.

*) Der Name ist durch ein Versehen beim Drucken in der vorigen Nummer weggeblieben.

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

Nr. 52. Wien, 30. Dezember 1862. III. Jahrgang.

# Deutsche Musik-Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 8 Druckseiten.

Redaktion: Wollzeile Nr. 862. — Ausgabe: Kohlmarkt Nr. 1147. Kunst- und Musikalienhandlung: Wessely & Büsing, vormals H. F. Müller's Witwe. Pränumeration: Für 1 Jahr (52 Nummern) 6 fl. oder 4 Thlr. — Für ½ Jahr (26 Nummern) 3 fl. oder 2 Thlr. — Für ¼ Jahr (13 Nummern) 1½ fl. oder 1 Thlr. Mit Postversendung: Für 1 Jahr 7 fl. oder 5 Thlr. 10 Sgr. — Für ½ Jahr 3 fl. 50 Nkr. oder 2 Thlr. 20 Sgr. — Für ¼ Jahr 1 fl. 75 Nkr. oder 1 Thlr. 10 Sgr. Einzelne Blätter 15 Nkr. oder 3 Silbergr. — Briefe und Gelder werden franko erbeten. — Alle Postanstalten, Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.



## Rückblick und Abschied von den Lesern der deutschen Musikzeitung.

Die Wiener „Deutsche Musikzeitung" hört zwar mit dem heutigen Tage als solche zu erscheinen auf, findet aber bereits als Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" ihre Fortsetzung, und hat deßhalb eigentlich nicht nöthig sich selbst ein Grablied zu singen. Vielmehr gibt sie sich der fröhlichen Hoffnung hin, in der neuen Gestalt desto besser zu gedeihen. Scheint doch von je die alte Universitätsstadt, die Stadt des großen Musikhandels und lebhafte Pflegerin unserer schönen Kunst in so mancher Hinsicht für eine Musikzeitung ein geeigneterer Ort als Wien, wo gar manche andere und größere Leute auf Schwierigkeiten aller Art stießen.

Nichtsdestoweniger scheidet der Unterzeichnete nicht ohne Wehmuth von der schönen Kaiserstadt, die in den letzten Jahren in Allem, auch in der Musik einen so lebhaften Aufschwung genommen, die ihn selbst über 20 Jahre lang beherbergt, wo er Gelegenheit gefunden hat so viel zu lernen, ja vielleicht einiges zu wirken. So manche ernste und freundschaftliche Verbindung, die die edle Kunst geschlungen, mußte nun zerrissen, so mancher freundliche persönliche Verkehr abgeschnitten werden! Nicht minder schmerzlich ist mir der Abschied auch deßhalb gewesen, weil in Wien noch so Manches anzustreben oder durchzusetzen gewesen wäre, Anderes wieder zu bekämpfen oder zu paralysiren, was nun meiner unmittelbaren Einwirkung fern gerückt ist. Wien wird vorläufig nach der Richtung hin, für welche die „deutsche Musikzeitung" namhaft eintrat, des gemeinsamen Mittelpunkts und Organs verlustig.

Ich gebe mich indeß der tröstenden Hoffnung hin, daß die bisherigen Anhänger der „Deutschen" auch die „Allgemeine" gern lesen werden, und daß der Einfluß der verwandelten Zeitung nicht ganz in Wegfall kommen wird. Eine unmittelbare und vorwiegende Berücksichtigung kann das Wiener Musikleben in der „Allgemeinen" freilich nicht mehr finden, doch wird es wenigstens in guten Correspondenzen gebührend berücksichtigt werden.

Der geneigte Leser erlaube mir nur noch einen kurzen Rückblick auf das, was aus der 3jährigen Arbeit der D. M. Z. als Resultat entgegentreten dürfte.

Die D. M. Z. hat nie eine andere Absicht gehabt, als die, die höheren Interessen der Tonkunst zu vertreten, sie hat sich daher vorwiegend mit den großen Meistern und mit der schaffenden Kunst beschäftigt. Sie hat dies allezeit gethan ohne Rücksicht auf Personen, oder auf lokale Gewohnheiten und Anschauungen. Sie hat auch nicht dem Egoismus der Gegenwart oder den Vortheilen der Künstler, sondern vor Allem der Kunstwahrheit dienen wollen; sie hat sich auch begreiflich nicht mit dem befassen mögen, was von denkenden Menschen verurtheilt ist und dem Verfall entgegeneilt, sondern mit jenen Fragen der Kunst, auf deren endliche Beantwortung Alles ankommt; nicht mit dem, was an Ort und Stelle lokales Interesse und genügenden — Klatsch erregt, sondern mit dem, was überall, wo man denkt und ernstlich nach der Wahrheit sucht, gleichmäßig die Geister beschäftigt.

Die D. M. Z. hat sich aber auch — mögen ihre Gegner es abzuläugnen suchen — mit lebhaftem Interesse der schaffenden und berechtigten Gegenwart, dem wirklichen Talente theilnahmvoll, wenn auch nie kritiklos, zugewendet, und es gereicht ihr zu nicht geringer Genugthuung, daß in den Concertsälen, wo das Publikum nicht terrorisirt wird, diejenigen älteren Meister und jene neueren Talente Berücksichtigung finden, die sie vertreten hat. In Wien sind jetzt Händel und Bach, deren Wiederbelebung noch vor wenig Jahren selbst in Kunstblättern für bedenklich, wo nicht unmöglich gehalten wurde, unveräußerliche, nur noch von der unverbesserlichen Frivolität angespöttelte Zierden der Gesangvereinsprogramme. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann finden in den Orchesterconcerten ihren stehenden Platz, und unter den Jüngern bringt man wenigstens strebenden Künstlern wie Bargiel, Brahms, Volkmann u. A. jene Theilnahme entgegen, die sie verdienen. — Was die Oper betrifft, so hat die D. M. Z. die außergewöhnliche Theilnahme der Gegenwart an Schöpfungen neuesten Datums so weit für berechtigt anerkannt, als ihre musikalischen Ueberzeugungen es ihr verstatteten.

Ich nehme somit das beruhigende Bewußtsein aus der „Deutschen" in die „Allgemeine" mit herüber, daß diese jene nicht Lügen zu strafen brauchen, daß sie im Wesentlichen nichts zurückzunehmen haben wird, was dort gesagt wurde. Endlich werden billig Denkende auch wenigstens das bezeugen können, daß in den 3 Jahrgängen der D. M. Z. guter Wille, strenge Ehrlichkeit und unbeugsame Consequenz gewaltet haben, — Eigenschaften, deren Bethätigung freilich geeignet war, ihr neben Freunden auch manche Gegner zu erwerben.

Ich wende mich nun zu meinen Lesern, namentlich zu den österreichischen und Wiener Abonnenten, mit der wiederholten Bitte, ihre Theilnahme auf die Allg. M. Zeitung übertragen zu wollen. Tendenz und Haltung bleiben natürlich in der Hauptsache dieselben. Die besten Kräfte, die an der „Deutschen" mitgewirkt haben, sind auch für die „Allgemeine" gewonnen und es wird sich die Zahl guter Mitarbeiter noch erheblich mehren.

Leider ist es nicht möglich gewesen, in der A. M. Z. den Abonnement-Preis der „Deutschen" beizubehalten. Bemitteltere Leser, unter welchen d. B. doch wohl überwiegend ihre Abnehmer fanden, werden sich hoffentlich dadurch nicht abschrecken lassen, — um so weniger, als unsere Zeitung sich voraussichtlich immer werthvoller gestalten wird, und eine Vermehrung durch „Anzeigen" erhält.

Und so rufe ich denn allen Lesern der D. M. Z. überhaupt allen Freunden und Gesinnungsgenossen von dieser Stelle aus ein herzliches Lebewohl zu, und hoffe sie an dem andern Orte recht zahlreich und in derselben Gesinnung wiederzufinden!

S. Bagge.

## Apologismen.

(Schluß.)

### B.

Hatten wir im vorigen Abschnitt als Gegner hauptsächlich Herrn Professor Gervinus, so bekommen wir es im Folgenden mit dem geehrten Herrn Mitarbeiter dieser Zeitung (v. Br.) zu thun; wir sagen absichtlich mit ihm allein, denn wenn er gleich zwei andre Schriftsteller citirt, deren Worte er statt der seinigen gibt, so ist er eben deßhalb auch für diese Worte verantwortlich, insofern er sie selber gesagt haben würde, wären sie zufällig nicht schon vor ihm gesagt worden, insofern sie ihm aus der Seele gesprochen sein müssen. Auf einzelne von den allgemeinen Bemerkungen, welche der Gegner den bestimmten Anklagen vorausschickt, kommen wir unten noch zu sprechen. An dieser Stelle wollen wir nur darauf hinweisen, zu welchen Resultaten es führt, wenn man das, was vor mehr als 2000 Jahren in einem, wenn gleich uns verwandten, doch sehr anders gearteten Volke, unter Verhältnissen, die von den unsrigen himmelweit verschieden sind, in einer einzelnen Richtung dem Ganzen gemäß existirte, für unsere jetzige Zeit und unsre Nation schablonenmäßig zu copiren trachtet: das Resultat ist, daß, weil der fremde Schuh dem Fuße nirgend passen will, man getrost das Messer nimmt und hie und da die Stücke, die sich nicht fügen wollen, vom Fuße abschneidet, d. h. ihn verstümmelt. Es ist immer noch dasselbe Verfahren, als wenn man antiken Helden das moderne Rittergewand anzieht, od.r umgekehrt noch in den letzten Jahren den König Friedrich Wilhelm III von Preußen in der Rotunde des alten Museums in Berlin in antiker Heldentracht aufstellte, zu dessen echt deutscher Physiognomie, in der unsre ganze Feinfühligkeit liegt, eher das Amtsornat unserer Geistlichen gepaßt hätte. Man schaffe erst unsern Nationalcharakter und den deutschen Genius um, man gebe uns dann alle äußeren Verhältnisse so, wie sie im Griechenthume waren, dann wird sich von selbst ändern, wogegen man jetzt so polemisirt, unser Hang zur sentimentalen Innerlichkeit und Beschaulichkeit, zum einseitigen Cultiviren des innern Lebens auf Kosten des äußern, unser Hang zur Lyrik und Romantik, unsre überwiegend einseitige Bildung durch Entwicklung des denkenden Geistes und Anhäufung von Kenntnissen. So lange jene Bedingungen eine Unmöglichkeit sind, müssen wir uns begnügen, aus dem Alterthum die Ideen zu ziehen, sie zu verwenden für die Erziehung und Bildung, um das deutsche Element selbst zu veredeln, müssen uns aber enthalten, bestimmte Einrichtungen ohne weiteres in unserer Zeit nachmachen zu wollen. Gilt dies im Allgemeinen, so gilt es speciell für die Musik noch weit mehr, die ihre Wurzeln gerade in dem Zeitalter geschlagen, welches seinem Charakter nach am meisten von dem Antiken differirte, in dem der einseitigen Ausbildung des christlich-religiösen Elements, und die ihre Ausbildung in der Neuzeit erhalten hat, die sich dem Antiken in manchem wohl genähert hat, aber neben den Fortwirkungen des Mittelalters auch noch genug Elemente in sich enthält, die demselben sehr fern stehen. Will man aber gar der Musik allgemein den Vorwurf machen, daß sie an unsrer modernen Sentimentalität, an unsrem Mangel an praktischem Sinn, energischer Thatkraft u. s. w. Schuld sei, so begeht man unsrer Meinung nach bloß historisch genommen den Irrthum, daß man die Wirkung zur Ursache macht. Denn die Sache liegt doch wohl so, daß der moderne, namentlich der deutsche Charakter die Ursache gewesen ist, aus der sich unsre Musik gerade in dieser Weise entwickelt hat und fortentwickelt, nicht aber umgekehrt, daß diese Musik den deutschen Charakter so geprägt und gebildet hat, wie er jetzt zur Unzufriedenheit vieler Deutschen und Nichtdeutschen ist. Die Kunst ist eine Schöpfung aus dem eigensten Wesen des Genius, nicht umgekehrt. Den deutschen Charakter muß man demnach anklagen, nicht die Kunst. Daß diese nachher in ihrer Weise weiter gewirkt hat, versteht sich von selbst, allein auch das wäre sie so nicht im Stande gewesen, hätte sie nicht in uns selbst einen so ganz und gar für diese Wirkungen geeigneten, man möchte fast sagen, für sie geschaffenen Boden gefunden. —

Dem ersten Anklagepunkt gegenüber, daß die Musik zu einem entnervenden Spiel unbestimmter Reize führe u. s. w., muß man sich freilich auf den Standpunkt stellen, welchen der Herr Verfasser des Protestes (in Nr. 34) eingenommen hat, nämlich eine solche Anklage für zu tief unter der Würde der Kunst erachten, um noch ein Wort zur Widerlegung aufzuwenden. Daß es Kunstwerke gibt, welche überwiegend weichlichen oder sinnlichen Charakters sind — „sinnlich" hier natürlich nicht in der Bedeutung, in der jedes Kunstwerk sinnlich ist und sein muß —, wird Niemand läugnen; hält sich ein Hörer gerade an diese Seiten, so hat er sich die Wirkung ebenso ganz allein zuzuschreiben, wie wenn er Gemälde und Statuen der Art mit unedlem Blicke betrachtet. Was kann die Kunst dafür, daß Menschen sie entweihen? Anders natürlich ist es bei der Erziehung der Jugend, die von der sinnlich erscheinenden Form noch viel zu sehr gefesselt und beschäftigt wird, als daß sie schon darüber hinaus zu dem geistigen Gehalt dringen und die Form eben als die Form der Idee nehmen könnte. Ihr müssen daher solche Kunstwerke entzogen werden, bis das Auge und Ohr gebildet, der Sinn gereift ist. Doch hierüber weiter unten.

In dem unter Nr. 2 angeführten Punkt berührt der Gegner zunächst nur den Geist und das Gefühl, in den darauf folgenden genaueren Erörterungen, die wohl die Eintheilung des Allgemeinen geben sollen, kommt er auch auf die Phantasie unter Nr. C, und mit dieser Anklage wollen wir hier beginnen. Sie lautet: Die Musik befruchtet die Phantasie, aber nicht durch Verlebendigung und Versittlichung der Außenwelt, die denn leicht als ein Gleichgiltiges, wo nicht gar als das Schlechte angesehn wird, sondern nur durch Erhellung einer außer ihr nirgend existirenden Innenwelt. In wie fern dieser Vorwurf die Musik mehr trifft, als die übrigen bildenden Künste, ist nicht recht einzusehn. Wie es scheint, faßt der Verf. es als Zweck der Kunst, der Phantasie die Außenwelt zu verlebendigen und zu versittlichen. Hiergegen läßt sich schwer etwas erwidern, weil die Worte „Verlebendigung" und „Versittlichung" gar zu unbestimmt sind; hätte der Verf. uns nur ein einziges Beispiel angeführt, um zu zeigen was er meint! Wir müssen demnach die Worte in ihrer einfachen Bedeutung nehmen. Wir hoffen, es wird nicht nöthig sein, hier noch den Zweck der Kunst des Näheren auseinander zu setzen. Der Gegner spricht sich im ersten Satz seines Artikels selbst dahin aus, daß sie ihren Zweck in sich selbst trage, setzt freilich nicht hinzu, worin nach seiner Ansicht dieser Selbstzweck nun bestehe, d. h. was nach ihm Wesen und Aufgabe der Kunst sei. Wenn diese nun anerkannter Maßen das Schöne ist, so können wir zugeben, daß die Verlebendigung der Außenwelt wohl mit in die Aufgabe der Kunst gehört, in sofern eben das Todte beinahe von der Kunst ausgeschlossen ist, größere Lebendigkeit dagegen zur vollkommeneren Durchdringung von Idee und Form beitragen kann. Einen kleinen Theil also der Aufgabe hat der Gegner mit dieser Forderung allerdings berührt. Wie steht es aber mit der Versittlichung? Das Wort in alltäglichen Sinn genommen, hat diese Forderung mit der Aufgabe der Kunst an sich gar nichts zu schaffen. Der Verf. scheint dabei besonders an die Poesie, an das Drama gedacht zu haben, von dem man in gewisser Hinsicht prädiciren kann, daß es die Außenwelt versittlicht, indem es eine sittliche Handlung, deren einzelne Momente vielfach getrübt hie und da im wirklichen Leben auftauchen, jetzt in einem Zusammenhange unter die ausschließliche Macht der Idee stellt und von dieser ganz erfüllt werden läßt. Aber auch hier ist das eigentlich Sittliche nicht die Hauptsache, wie wir wissen, sondern die Schönheit, welche durch jenes Schaffen erzeugt wird, auch hier ist es nur ein Zweites, wie bei allen bildenden Künsten, die den Beweis

noch deutlicher liefern, weil bei ihnen die Gefahr der Verführung durch Begriffe, die in der Poesie (s. oben) vorhanden ist, vielweniger existirt. Hiermit sind wir aber nun gerade bei dem Kern des Vorwurfs gegen die Musik angelangt, der uns jetzt offen vorliegt: eine accidentielle Nebenwirkung der Kunst, die sie, wenn sie echt ist, haben wird, sieht man als Hauptsache an und erhebt eine Anklage gegen sie, wenn diese Nebenwirkung nicht sofort *als* vorhanden und *wie* vorhanden bewiesen werden kann. Die Kunst muß, in so weit sie ihre Stoffe aus der realen Welt hernimmt, uns eine potenzirte Außenwelt freilich darstellen, aber potenzirt nicht zunächst nach der Seite des Sittlichen, wovon ja überhaupt nur bei Handlungen die Rede sein kann, sondern — wir müssen einstweilen diese Trennung streng fest halten — nach der Seite des Schönen. Dies allein leistet *zunächst* auch die Malerei nur, selbst die Historienmalerei, und soll sie nur leisten, man müßte es denn für ihre Mission ansehn, Kinderfibeln zu illustriren. Dasselbe leistet aber auf *ihrem Gebiete, in dem Bereich der ihr zugänglichen Stoffe* auch die Musik, und da sie somit ihre Aufgabe erfüllt, würden ihr kaum Vorwürfe zu machen sein, selbst wenn sogenannte sittliche Wirkungen ihr nicht möglich wären. Daß dieß der Fall sei, hat man daraus schließen zu dürfen geglaubt, daß man sie nicht nachweisen kann, oder daß das Gegentheil zu Tage trete. Wir erwidern mit der Forderung, daß man uns zeigen solle, wo die sittlichen Wirkungen andrer Künste, z. B. der Malerei, insonders der Landschaftsmalerei *nachweisbar* sind, — ferner mit der Behauptung, daß diese Wirkungen eben nur innerliche sind, deshalb nicht äußerlich demonstrirbar oder in statistischen Tabellen zu berechnende, daß aber das Gegentheil, der Schade für die Sittlichkeit wiederum bei der Musik nicht *mehr* vorhanden ist, als bei anderen Künsten. Es heißt, die Musik mache so leicht, daß die Außenwelt als ein Gleichgiltiges oder gar als das Schlechte erscheine. Auch da müssen wir protestiren gegen die Ausdrücke „Gleichgiltiges" und "Schlechtes", als in ein ganz andres Gebiet einschlagende. Aber als das *weniger Schöne* läßt die Kunst die Außenwelt freilich erscheinen und muß es ihrer Natur nach, weil wir im gewöhnlichen Leben die Erscheinungen einzeln und abgelöst vom Zusammenhange des Ganzen zu betrachten pflegen und dabei natürlich nirgend eine so vollkommene Vergegenwärtigung der Idee erblicken, wie im Kunstwerke. Die Kunst hebt eben das Dasein in das Reich des Idealen, wie sollte dagegen nicht die reale Existenz abstechen für den, der sie nicht mit künstlerischem Auge ansieht? Daß wir aber ohne dies Ideale nicht vorwärts kommen, wird wohl hier nicht erst wiederholt zu werden brauchen. Von diesem Gesichtspunkt aus begreifen wir weiter auch nicht, wie es ein Vorwurf für die Musik sein kann, daß sie nur eine Innenwelt erhellt, die außerhalb nirgend existirt. Vermag Jemand nicht zu unterscheiden, was Kunst ist, was Ideal und was Leben, kann er nicht Beides auseinanderhalten und jedem an seinem Orte sein Recht geben, so ist er von vorneherein ein Schwärmer oder ein Kind, das auch glaubt, Alles, was das Mährchen ihm erzählt, müsse wirklich sein, und das weint, wenn es hört, daß es nicht so sei. Hieran ist das Mährchen nicht Schuld, wie dort nicht die Kunst, hier ist es der kindliche Unverstand — wenn auch grade in seiner reizendsten Gestalt — dort ist es die Unreifheit, die Erfahrungslosigkeit, die Träumerei. — Hiernach werden nun auch die beiden Punkte unter a nnd b (?) zu bemessen sein. Hat der Verf. solche Erfahrungen gemacht, so müssen wir ihn bitten, uns mitzutheilen, *wie* geartete Individuen es waren, an denen er sie gemacht, besonders welcher Grad von künstlerischem Sinn bei ihnen vorausgesetzt werden müsse. Wir argwöhnen, daß dieselben zu jener Klasse von Musikliebhabern gehören, die mit nichts weniger als künstlerischem Sinne Musik hören, die sich beeilen, beim ersten Einsatze einer Symphonie die Thore, welche zu den Kammern ihrer verschiedenen Gefühle führen, angelweit aufzusperren, nicht aber im Stande sind oder sich die Mühe nehmen wollen, das Werk erst einmal vor ihre Anschauung, ihre Phantasie zu führen, durch vernünftige Betrachtung die Idee zu gewinnen und diese dann erst weiter dringen zu lassen. Daß bei diesen Hörern die Empfindung in's Unbestimmte geräth, ist sehr natürlich, weil sie zur Erfassung der im Werke erscheinenden bestimmten Idee nie gelangen. Auch hier also kommen wir auf dasselbe, wie schon oben: es liegt an der ganz verkehrten Art, wie die Kunst hingenommen wird, wenn sie üble Folgen hat, nicht aber an der Kunst selbst. Was die Schärfung des Verstandes ganz in's Abstrakte betrifft, so bekennen wir außer Stande zu sein, damit etwas anfangen zu können, weil wir nicht herausbringen können, was der Verf. damit meint, wenn nicht etwa das, was der Herr Protestant darin gefunden und widerlegt hat, nämlich das mathematische Element. Uns will es allerdings scheinen, als habe der Herr Gegner noch etwas Andres damit ausdrücken wollen; der Möglichkeiten aber sind noch viele, daher wir den Satz auf sich beruhen lassen. — Auch in Bezug auf die Wirkungen der Kunst hat man einen erheblichen Unterschied zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik machen zu müssen geglaubt, der nach dem im ersten Abschnitt Gesagten auch hier als eine falsche Auffassung der Kunst bezeichnet werden muß. Was dort vom Gehalte galt, gilt hier von der Wirkung: man macht einen falschen Gebrauch von der Vokalmusik, wenn man sie in ihrem unzertrennlichen innern Zusammenhange stört, um die eine Form auf Kosten der andern wirken zu lassen.

Wir haben bisher von den Wirkungen der Musik gesprochen, welche dieselbe auf Erwachsene ausüben soll und wird, wir haben uns dabei, wie bei einer Polemik natürlich ist, mehr zurückweisend, als positiv behauptend verhalten; zum Schluß wollen wir auch auf die unerzogene Menschheit Rücksicht nehmen, wobei sich Gelegenheit bieten wird, einen Blick darauf zu werfen, was die Musik wohl wirken kann und wirkt. Die Gegner behaupten, die Musik sei nicht nur Gegenstand, sondern auch Mittel der Erziehung. Wir sind damit einverstanden, nur hätten wir gewünscht, daß auch gesagt worden wäre, auf welche Seite des Menschen dieses Mittel wirken soll, dann hätten wir's kürzer abmachen können. Wenn als Zweck der Erziehung die gleichmäßige Ausbildung aller Kräfte an die Spitze gestellt wird, so schließen wir uns dem mit Freuden an, vorausgesetzt, daß diese Erziehung nur bis zu einem gewissen Alter fortgesetzt wird, bis zu welchem der Zögling sich fast ausschließlich receptiv verhält und ohne Rücksicht auf besondern Beruf nur für seine allgemeine Bildung arbeitet. — Wir machen ausdrücklich diese Einschränkung, weil wir durchaus den Verdacht vermeiden wollen, als stimmten wir dem bei, was der Verf. an derselben Stelle gegen unsre Bildung, die unermeßlich sich steigernde Summe von Kenntnissen u. s. w. vorbringt. Es gehört dies in das oben berührte Kapitel von der Copirung antiker Verhältnisse für unsre jetzigen, und aus dem dort Gesagten wird man sich den Grund unserer Verwahrung abstrahiren können. Allein für die Grundlage einer allgemeinen Bildung ist jener Ausgangspunkt gewiß der richtige; wir müssen daher auch mit aller Macht darauf dringen, daß mit dem Princip *wirklich Ernst gemacht wird*, daß man sich nicht dahinter versteckt, um dann doch wieder einseitig das Moralische zu betonen. Will man aber Ernst damit machen, so können wir keinen Augenblick mehr zweifeln, welcher Wirkungskreis in der Erziehung *der Kunst* zuzuweisen sei, ohne Frage *in erster Instanz: die Bildung der Phantasie in wahrhaft künstlerischer Weise*, so weit in diesem oder jenem Alter schon davon die Rede sein kann. Wir haben schon bemerkt, daß dies grade noch sehr vielfachen Beschränkungen unterworfen sein wird, allein ein verständiger, selbst mit der rechten Einsicht in das Wesen der Kunst, mit der rechten Ehrfurcht vor ihr und der rechten Liebe zu ihr ausgerüsteter Lehrer kann doch schon selbst beim Kinde manches dafür thun oder wenigstens anbahnen. Die geringste Forderung, die hier gestellt werden

muß, ist die, daß er, ausgehend von der Voraussetzung, daß der Knabe wirklich noch nicht im Stande ist (wie dies in sehr vielen, wohl den meisten Fällen stattfinden wird) den eigentlichen Punkt zu fassen, ihm nur solche Kunstwerke vorführt, die ihrer Vollendung wegen durch den bloßen Eindruck schon die Phantasie in der richtigen Weise bilden. Als Lehrer der Kunst muß er freilich so viel verstehen, daß er selbst das Gute vom weniger Guten oder Schlechten zu unterscheiden vermag, er muß selbst die Sprache der Kunst verstehen, damit er Alles fern halte, was in Worte übersetzt — wenn das möglich wäre — der Seele des Knaben deshalb schaden könnte, weil dieselbe noch viel zu sehr an der sinnlichen Erscheinung haftet und über sie weiter zu kommen noch nicht vermag. Wir sind daher durchaus dagegen, daß mit Schülern unter 17—18 Jahren (im Durchschnitt) über Mozart und die ersten Beethoven'schen Werke hinausgegangen wird. Die späteren oder gar spätesten Werke Beethovens schließen wir für dies Alter aus als zu schwer, nicht in technischer Beziehung — denn was dafür die Dressur leistet, haben wir an genug Beispielen gesehn — sondern für die Auffassung, weil ein hoher Grad innerer Reife dazu gehört, um die Macht des geistigen Gehaltes zu bewältigen *). Ist die technische Fertigkeit z. B. im Clavierspiel schon so weit fortgeschritten, daß sie über Haydn, Clementi, Mozart ꝛc. hinaus ist, so reicht Seb. Bach's Reichthum auf lange Zeit hinaus. Wird die Kunst in der Weise angewendet, so wird sie einmal ihre Hauptaufgabe erfüllen; aber auch die Nebenwirkung wird ganz von selbst folgen. Wegen der Grundharmonie des Schönen und Guten, wegen der Identität ihrer Grundlage, vermöge deren das moralisch Schlechte, wenn es allein und selbständig auftritt, von der Kunst gerade ausgeschlossen ist, kann die Musik (wie alle Kunst), dem Guten nicht widersprechen, wegen der hinzutretenden Vollendung der Form werden ihre Wirkungen nicht nur mit der Sittlichkeit übereinstimmen, sondern noch über sie hinausgehen. Sie wird eine Reihe von Geboten und Verboten unbemerkt in die Tiefe des Herzens pflanzen, die kein sittlicher Codex gibt, sie wird durch die wiederholte Anschauung des vollendet Schönen dem empfänglichen Gemüthe einen tiefen und unüberwindlichen Widerwillen einflößen gegen alles Häßliche, wo es sich nur zeigen möge, sie wird alles Denken und Wollen in ihm mit der Zeit erheben über das Gemeine und Niedrige, sie wird den Menschen auch vor solchen Thaten bewahren, welche nur die engherzige, kleinliche, materielle Klugheit eingibt, sie wird ihn durch und durch veredeln und ihn so dahin führen, wahrhaft ein Mensch zu sein, sie wird somit in ihren Nebenwirkungen, den sittlichen, wetteifern mit denen der Religion, indem sie von ihrer Seite dasselbe zu erreichen strebt, wie von der ihrigen diese, das Gute dem Menschen zur zweiten Natur zu machen oder, besser gesagt, den ursprünglich guten und edlen Trieb durch Beseitigung alles Unsaubern zur unumschränkten Herrschaft zu bringen. Die Musik aber wird diese Wirkungen vielleicht noch in höherem Grade haben vermöge der größern Feinheit und durchdringenden Kraft des Stoffs, vermöge jener Sympathie zwischen den Regungen der Töne und denen der Stimmung und des Gemüths. Ganz verkehrt ist es aber zu meinen, daß die Vokalmusik für die Erziehung den Vorzug verdiene. Genügt jene stille Wirkung der Kunst nicht, will man direkt theoretisch-moralische Exercitien anstellen, so lasse man sie doch ganz weg und nehme das bloße Wort; wenn gleich bei einem Kunstwerke auch das Verfahren noch verkehrt ist, so erreicht man durch den Begriff wenigstens besser was man will. — Sollte aber nun wirklich Gefahr vorliegen, daß die Musik zwar auf dem Gebiete der Phantasie die rechte Wirkung thue, aber den Sinn des Knaben zu sehr in das Reich des Ideals ziehe und ihn zum Schwärmer mache, dem der Boden unter den Füßen schwindet, so steure man dem Allzusehr dadurch, daß man auf den andren Gebieten die geeigneten Mittel anwendet, welche hier ebenso energisch wirken, wie dort die Musik. Hierin aber läßt man es nur zu oft fehlen und klagt nachher die Musik an als die Urheberin des Unheils. Wir wollen hierfür ein Beispiel wählen, um ganz kurz zu zeigen, was wir meinen. Sehr häufig hört man, uns Deutschen mangele der Sinn für Politik so sehr, weil wir zu viel Musik trieben. Nun kann das Letztere freilich so wenig geläugnet werden, wie das Erstere, allein es läßt sich für jenes denn doch ein andrer Grund aufweisen, der ganz außerhalb der Musik liegt. Für die meisten Sphären des Lebens nämlich erhalten wir die ersten und darum am tiefsten haftenden Eindrücke in den Jahren der Kindheit, des Knaben- und Jünglingsalters. Da werden die Keime gepflegt für Religion, für Wahrheit, für Recht, auch für die Kunst, da sucht man den Sinn zu wecken für alle die Hauptrichtungen, die nachher im Leben hervortreten. Nun bitten wir, uns den Staat in Deutschland zu nennen, etwa mit Ausnahme von Baden, wo auch nur in den Schulen höheren Ranges ungestört Politik gelehrt oder wenigstens im Geschichtsunterricht der Sinn für Politik geweckt werden darf. Maßregelungen über Maßregelungen würden den unglücklichen Gymnasiallehrer treffen, der es wagen wollte, Geschichte politisch zu behandeln, wenn er auch noch so viel davon verstünde. Und so ist es nicht nur jetzt, so ist es stets gewesen. Für dergleichen Mängel die Musik verantwortlich zu machen, scheint uns trotz der mit großem Bedauern zugegebenen, bis an's Wahnsinnige streifenden Spielwuth eine Ungerechtigkeit, mindestens ein Verfahren, dessen Berechtigung doch erst nachgewiesen werden müßte. Würde der Nachweis aber auch geliefert, so würden immer nur die Menschen anzuklagen sein, welche die Kunst so gotteslästerlich mit Füßen treten, nicht aber die in den Staub getretene Kunst selbst! Man arbeite daher für einen maßvollen, keuschen, ehrerbietigen Gebrauch der Kunst, man bilde einsichtsvolle Lehrer, die nicht Handwerker sind, man versäume auf andren Gebieten nichts, so wird man über keine schlechten Wirkungen zu klagen haben; die Musik wird dann leisten, was sie kann und soll, jede etwaige Ausschreitung in ihrer Wirkung wird dann von selbst durch die übrigen Mittel der Erziehung aufgehoben werden!

*) Wir erlauben uns, hier auf Herrn Prof. A. Schindler uns zu berufen, der in mündlichen Gesprächen uns vielfache höchst traurige Erfahrungen mitzutheilen die Güte hatte, wie schädlich die Ueberspannung durch verfrühtes Studiren der schweren Werke Beethovens auf die Phantasie und selbst auf den körperlichen Organismus gewirkt hat.

## Kritische Revüe.

Gustav Jansen. Zwei Phantasiestücke für Clavier. Op. 26. Leipzig, Härtel.
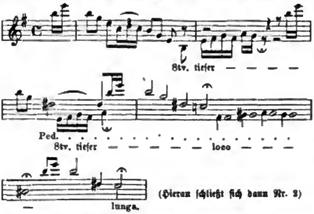
-r- Die beiden Stücke, welche überschrieben sind: „Charakteristischer Marsch" und „Erinnerung an Chopin" bieten außer einer recht flüssigen und geschmackvollen Behandlung des Harmonischen und Technischen kaum etwas, das man nicht bei Mendelssohn und Chopin origineller und feiner gehört hätte, halten jedoch mit geschmackvollem Takte die Mitte zwischen Phrasenhaftigkeit und Originalitätssucht und zeigen von ernstem, feingebildetem Sinne.

A. W. Ambros. Libelle, Concert-Etüde op. 10. Erfurt, Bartholomäus.

Ein sehr ansprechendes, feinklingendes und echt brillantes Clavierstück von gediegener, besonders an Bach und den besten Modernen gebildeter Technik. Es verläuft vorwiegend ein- und zweistimmig, die Lage der Intervalle bringt jedoch ein reiches harmonisches Colorit und einen specifisch claviermäßigen Klang mit sich. Es wäre zu wünschen, daß sich diese Art der Behandlung des Pianoforte in neuerer Zeit wieder mehr Freunde erwerben möchte. — Das Werk legt auch seinem geistigen Gehalt nach für den künstlerischen Charakter des Componisten ein günstiges Zeugniß ab.

A. Terschak. Jugendträume für Pianoforte. Neue Folge. 3. Heft. Ohne Opuszahl. München, Jos. Aibl.

Schumann's Kinderscenen und Phantasiestücke haben eine wahrhaft verhängnißvolle Confusion in vielen Köpfen angerichtet. Die ausgefeimteste Titelsucht ist eingerissen und die Literatur unserer Jugendgefühle nimmt allmählich eine fast bedrohliche Ausdehnung an. Es wäre wohl der Mühe werth, die Geistesrichtung, welche sich hierin offenbart, einmal genauer zu untersuchen und nach ihrem künstlerischen und sittlichen Werthe zu würdigen: es würde sich dabei vielleicht das Resultat ergeben, daß sie einerseits auf einem ziemlich starken Ignoriren der Grenzen zwischen Musik, Poesie und Malerei beruht, andrerseits auf eine erkleckliche Dosis moralischer Sentimentalität hinauskommt. Doch sei dem, wie ihm wolle: ein Faktum ist, daß viele Ueberschriften entweder nichts besagen oder mehr verwirren als aufklären, daß andere unwillkürlich ein musikalisches und poetisches Paupertätszeugniß ihres Autors ausstellen, und daß eine dritte Art den musikalischen Gedanken auf gewaltsame Weise das ihm fremde Gebiet der sinnlichen Vorstellung zu betreten zwingt — sei es schon in der Seele des Comp. oder erst in der des Hörers. Eklatante Beispiele hierzu liefert das oben angezeigte Werk. A. Terschack gibt seinen Jugendträumen folgende Ueberschriften: 1. Großvaters Spieluhr, 2. die Ueberraschung, 3. Der Gang zur Kirche, 4. In der Schule, 5. Verzeihung, 6. Spottsucht! — Hört man das Grundmotiv von Nr. 1 so kann kein vernünftiger Mensch auf den Einfall kommen, daß sich nach musikalischer Logik folgender Unsinn, der offenbar das allmälige Stillstehen der Spieluhr nachahmen soll, daraus entwickeln wird:




(Hieran schließt sich dann Nr. 2)

Wie man ferner auf den Gedanken verfallen kann, jugendliche „Spottsucht" in einem Musikstück darzustellen, ist nicht minder räthselhaft. Indessen der Comp. meint es wahrscheinlich auch so ernsthaft nicht; er macht es, wie jeder andere; er schreibt ein Musikstück und sucht einen passenden Titel dazu. Warum aber? muß man fragen. Seine Werke werden dadurch nicht im mindesten mehr als sie sind, da sich doch kein irgendwie Eingeweihter durch Titulaturen bestechen läßt. Es bleiben ganz nette Musikstückchen, die zum Theil angenehm, zum Theil auch recht unbedeutend klingen, die aber ohne Ueberschriften wenigstens den Vorzug ehrlicher Anspruchslosigkeit haben würden, während sie so sich unzweideutig genug als reine Schrinwaare oder gar als Köder für den musikalischen Pöbel charakterisiren.

## Sind die Engländer musikalisch?

(Der Presse entnommen von E. H.)

„Man hat im Norden wunderliche Bräuche,
Denn wie die Berge wilder werden, wie
Die munt'ren Eichen düst'ren Tannen weichen,
So wird der Mensch auch finst'rer, bis er endlich
Sich ganz verliert und nur das Thier noch haust.
Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
An dieses grenzt ein and'res, das nicht lacht,
Dann folgt ein stummes, und so geht es fort."

Dies tiefsinnige Wort aus Hebbel's „Nibelungen" kam mir in England oft in den Sinn. Noch häufiger, wenn ich auf deutschem Boden die Frage wiederholen hörte: Sind die Engländer musikalisch? Die Frage trifft einen zu großen und complicirten Organismus, als daß man sie ohne weiters mit Ja oder Nein lösen könnte. Der Engländer ist noch lange nicht der „finst're", der „stumme" Mensch, — allein auf dem langen Weg von dem blühenden Melodiengarten Italien bis zu dem „Volk, das nicht mehr singen kann", liegt England doch bereits vorgeneigt gegen das letztere. Für die Musik ist England schon eine Uebergangszone: der Arbeiter schafft noch eifrig, er schätzt die Frucht, doch Erdreich und Sonne sind spröder gegen ihn.

In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf. — Ob die Natur den Engländer zum Musiker geschaffen, ob seine Liebe zur Tonkunst vollständig erwidert wird, ist eine andere Frage. Wir werden vom Positiven hier unmerklich zur Negation hingedrängt. Daß England keine nationale Musik besitzt, ist Thatsache. Es hat keine Componisten hervorgebracht, die, mit den Genies anderer Völker verglichen, bedeutend und eigenthümlich heißen dürfen. Von seinen wenigen Componisten lehnen sich die älteren an Händel, die modernen an Mendelssohn (Bennett), an die französische oder italienische Oper (Wallace, Balfe).

Die Sänger und Virtuosen Englands sind an Zahl und Bedeutung kaum nennenswerth. Die englische Nation besitzt einen sehr mäßigen musikalischen Schatz in ihren Volksliedern, und — was nicht minder entscheidend ist — keinen eigentlichen Nationaltanz. Was von musikalischen Kräften einflußreich und bedeutend ist, gehört der Fremde an. Deutsche Componisten, Virtuosen und Lehrer, italienische Sänger, französische Tänzer herrschen in London. Die musikalische Einfuhr in diesem Lande ist enorm, seine Ausfuhr Null *). Allein, von dem schöpferischen Vermögen ganz abgesehen, auch die Empfänglichkeit des Engländers macht ihn zu einem Stiefkind der Musik. Wir möchten die nächste Erklärung dieser in ihrem Grunde freilich noch unerforschten Erscheinung in körperlichen Bedingungen, in den feinsten Organismen der Physik suchen. Nur ein zart und reizbar organisirtes Nervensystem empfindet musikalisch. Wenn es nicht vom leisesten Hauch erzittert, wie die Aeolsharfe, ist es kein musikalisches Instrument. Daß nun der Engländer musikalischen Eindrücken gegenüber weit schwerlebiger, langsamer, allgemeiner sich verhält, als wir, wird jedem länger Beobachtenden zur zweifellosen Thatsache.

Dem Engländer fehlt zunächst rhythmische Empfindung. Es fällt ihm schwer, im Tact zu tanzen oder zu singen; der Unterschied zwischen $^{6}/_{4}$ und $^{7}/_{8}$ pflegt ihm zu verschwinden. Das derbe Hervorheben der rhythmischen Accente und ersten Taktheile, das uns im Opern-Orchester auffiel, gefällt den Engländern, während es ein feineres, ohne solche Krücken rhythmisch folgendes Ohr als eine Aufdringlichkeit verletzt. Der Engländer versetzt die besten Meisterwerke mit Posaunen und Bombardons, gerade wie er die besten Weine mit Branntwein versetzt. Zunge und Ohr scheinen hier derselben Nachhilfe zu bedürfen. Im Falschsingen oder Spielen muß sich schon ganz Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publikum mißliebig auffallen. Bloße Zweideutigkeiten verfangen nicht. Allein nicht bloß das unmittelbare Organ des Hörens, der ganze geistige Proceß, Musik aufzufassen, arbeitet im Engländer schwerfälliger und unsicherer. Nur gewisse Kategorien des Schönen sprechen ihn sofort an. So hat der Engländer eine sehr einseitige Neigung für das Pathetische. Man staunt, wie einseitig das Publikum das Pathetische aus Shakespeare's Stücken sich assimilirt und gegen die starken Darstellungen

*) Die Zahl der Oesterreicher unter den Lieblingen der letzten Londoner Saison war eine sehr bedeutende; wir nennen bloß: Joachim, Laub, Thalberg, Pauer, Jaell, Derffel, St. Heller, Liebhart, Csillagh &c.

irgend eines reinen Leidens die feinsten, lieblichsten Portien sollen läßt. Das grelle Pathos der italienischen Oper bewegt den Engländer, während ihm für die feine leichtgeschürzte Grazie französischen Singspiels jedes Organ fehlt.

An klassischer Musik liebt er zumeist Entschiedenheit, Rundung und den Ausdruck einer gewissen großartigen Tüchtigkeit, wie bei Händel. Wir bemerkten jedoch bei den ehrfurchtsvollen Zuhörern des „Messias“ oder „Samson“ keine Unterscheidungskraft für das Schwächere und Schwache, was in diesen Oratorien mit dem Großartigen wechselt. In der Instrumentalmusik bleiben wol noch lange Haydn, der frühere Beethoven und die formglatten Orchesterwerke Spohr's und Mendelssohn's das Brevier der englischen Concerte. Das unerbittliche Verlangen nach Klarheit und Uebersichtlichkeit verbindet sich in den Engländern mit ihrer conservativen Tendenz überhaupt, um Compositionen, die von unseren Programmen so gut wie verschwunden sind, als tägliche Kost zu genießen. Wir wollen Hummel und Onslow nicht geringschätzen, auch nicht das Verdienst Kalkbrenner's schmälern (es bliebe davon gar zu wenig); allein räthselhaft bleibt doch die Andacht, womit die abgestandensten Salonstücke dieser Componisten in London öffentlich eingenommen werden. Der sichere, durch keine Controversen gestörte Besitz irgend eines überlebten Technikers ist dem Engländer theuerer, als das Erringen eines noch halbwegs streitigen neuen Genies. Als heuer Schumann's Es-dur-Quintett bei Ella gegeben wurde, bemerkte das Programm, gleichsam rechtfertigend, daß dies auf ausdrückliches Verlangen des Herrn Joell geschehe.

Werfen wir einen Blick auf ein englisches Concert-Publicum. Die Aufmerksamkeit und Ruhe der Hörer ist musterhaft. Sie wird durch die Lectüre kleiner Broschüren unterstützt, in welchen Herren und Damen emsig nachlesen. Dies sind die kritischen Erläuterungen, die den Eintretenden mit der Unfehlbarkeit von Tanzordnungen höflich überreicht werden. Diese musikalischen Wegweiser sind, unseres Wissens, zuerst von Ella unter dem schauderhaften Titel: „Synoptical Analysis“ eingeführt worden, und enthalten neben biographischen und historischen Notizen eine mit Notenbeispielen ausgestattete Zergliederung der größeren vorzuführenden Werke. Von der drolligen Geschwätzigkeit solcher „Führer“ abgesehen (regelmäßig haben sie die Frechheit, Beethoven zu loben!), möchten wir die ganze Idee nicht verwerfen.

Kehren wir zu unserem Publikum zurück. Das Stück ist zu Ende. Es wird applaudirt, wenngleich kühler als bei uns. Nicht der laute Beifall, etwas Anderes, schwer zu definirendes ist es, was wir vermissen: der stille, inwendige Applaus der Hörer während des Stückes. Bei einem genialen Uebergang, einer ergreifenden Melodie, welch bewegtes Murmeln des Verständnisses, welch leises Wetterleuchten der Empfindung in einem deutschen Concertsaal! In England nichts davon. Wenn mir in den besten englischen Concerten oft etwas abging, so erklärte ich mir's damit, daß die Atmosphäre nicht die gewohnte Menge künstlerischen Sauerstoffs enthielt.

Für das Verletzende, was in einer unschicklichen Zusammenstellung von Musikstücken liegt, fehlt den Engländern die künstlerische Empfindlichkeit. Sie finden es ganz in der Ordnung, wenn nach der „Fidelio-Ouverture“ „Mädle ruck, ruck, ruck“ oder das Papatoci-Terzett von Rossini gesungen wird, darauf ein Concert von Sebastian Bach und ein Divertissement von Henri Herz folgt.

Was ich von deutschen Musiklehrern in London über die musikalische Jugend erfahren konnte, ging übereinstimmend dahin, daß diese oft mit dem correktesten Eifer über eine gewisse natürliche Stumpfheit der musikalischen Empfindung nicht hinauskomme *). Ob an dieser, für die Musik so entscheidenden Stumpfheit der Nerven der durch Generationen fortgesetzte, vor fünfzig Jahren noch ganz unmäßige Genuß geistiger Getränke in allen Klassen der englischen Gesellschaft mitschuldig sei, wagen wir nicht zu beurtheilen. In England selbst hörten wir von Künstlern die Ansicht vertheidigen. Der Mangel an feinem Tonsinn ist nicht ohne Analogie auf anderen Kunstgebieten. Neuere Untersuchungen sollen dargethan haben, daß ein auffallend großes Percent der englischen Bevölkerung „farbenblind“ sei, d. h. gewisse Farben nicht von einander unterscheide.

Unglücksfälle auf englischen Eisenbahnen, dadurch hervorgerufen, daß sonst achtsame Bahnwächter die rothen von den grünen Signalen nicht zu unterscheiden vermochten, gaben Veranlassung, dies Phänomen näher zu untersuchen. Das Eisenbahnpersonal wird nunmehr darauf hin geprüft, ob es nicht von Natur „farbenblind“ sei. Von dem Londoner Concertpublikum sind immer einige Bänke zuverlässig tonblind. Ein gebildeter englischer Gentleman versicherte einen meiner Freunde, daß es ihm unmöglich sei, die Melodien der beiden englischen Volkshymnen („God save the Queen“ und „Rule Britannia“) von einander zu unterscheiden. Ein ähnliches Bekenntniß legte vor einigen Jahren sehr unwillkürlich die Bevölkerung einer bedeutenden englischen Fabriksstadt ab. Man gab die dort noch wenig bekannte C-moll-Symphonie von Beethoven. Bei dem glänzend-feierlichen Hereinbrechen der drei C-dur-Accorde im Finale erhoben sich einige Zuhörer, in der Meinung, es sei der Anfang der Volkshymne, und siehe da — das halbe Publikum erhob sich ehrfurchtsvoll mit und hörte den Satz stehend zu Ende.

Wie übel die englische Sprache mit ihren Zischlauten und gequetschten Gaumenvocalen den Gesang unterstützt, bedarf kaum der Auseinandersetzung. Der englische Sänger hat fortwährend nur die Wahl, ob er richtig, echtenglisch aussprechen, oder ob er einen schönen Ton bilden wolle. Eines von beiden muß jeden Augenblick geopfert werden. Eine der größten Autoritäten im Fach der Gesangskunst und ihrer Physiologie, Manuel Garcia, erfreute mich durch seine vollständige Bestätigung dieser Ansicht. Die Engländer, fügte er treffend hinzu, haben „graue“ Vocale, von unbestimmtem Klang, wie sie einen Himmel von grauer, unbestimmter Farbe haben. Der Gesang aber bedarf lichter, entschiedener Farben. Die physiologische Thätigkeit, deren es zur Erzeugung eines reinen, schönen, namentlich hohen Tones bedarf, ist in vielen Fällen ganz unvereinbar mit dem Zungen- und Gaumen-Manöver der correkten englischen Aussprache. Der lyrische Gesang findet obendrein in der englischen Prosodie eine Schranke, die unseres Erachtens noch zu wenig Beachtung fand: wir meinen den großen Mangel an weiblichen Endungen und namentlich weiblichen Reimen im Englischen **). Die schönsten Lieder von Schumann, Mendelssohn, Robert Franz, können ohne empfindliche Alterirung der Musik nicht ins Englische übertragen werden, und so dürfte auch dieses poetische Gebiet der deutschen Kunst den Britten ein unbekanntes bleiben.

Außer der geringeren Naturbegabung für Musik ist es aber noch ein zweiter, künstlicher Factor, der dem englischen Musikleben so oft die echte Weihe nimmt. Das ist der kaufmännisch praktische Geist, der sich in England auch an die flüchtigen Sohlen der Kunst heftet. Von seiner großartigen Seite haben wir dies Zusammenwirken musikalischer und kaufmännischer Anstrengung in den Händelfesten kennen gelernt. Das eigentliche Concertwesen bringt schon Bedenkliches. Da sind zuerst die sogenannten Monstre-Concerte (eigentlich Benefice-Concerte), gegen die Mancher mit Recht loszieht, ohne deren wahren Grund zu kennen. Die Monstre-

*) In dem köstlichen Sittenbild „Hanns Ibeles“ erzählt Johanna Kinkel die tragi-komischen Erfahrungen eines Clavierlehrers in England. Gottfried Kinkel versicherte, daß diese Mittheilungen vollständig aus den eigenen Erlebnissen seiner verstorbenen Frau geschöpft und in keinem Zuge erfunden oder übertrieben seien.

**) Das vielcomponirte Heine'sche Gedicht:

„Auf ihrem Grab da steht eine Linde,
Da pfeifen die Vögel im Abendwinde“

lautet z. B. in einer der getreuesten Uebersetzungen (von Julian Fane):

„Above their grave a Linden grows,
Birds sing, and through it the balm-breeze blows.“

So werden von den weiblichen Endreimen mindestens die Hälfte männlich durch die englische Uebersetzung.

Concerte sind wesentlich eine auf die Provinzbewohner berechnete Speculation. Die Abgeschmacktheit, volle fünf Stunden hintereinander das bunteste Durcheinander von Musik zu machen, 25 bis 35 verschiedene Nummern und Namen, ist nicht etwa eine nothwendige Concession an den Geschmack des Londoner Publikums (das allerdings eine derbe Tracht Musik verträgt), sondern eine musikalische Abfütterung von Provinzialisten, welche für ihre Guinee Alles beisammen haben wollen, was London an musikalischen Notabilitäten bietet. Wenn der Pachter Smith aus Worcester oder der Fabrikant Black aus Manchester für zwei Tage mit Frau und Töchtern nach London kommt, so will er in Einem Concert Joachim, Pauer, Piatti, Formes, Trebelli ꝛc., er will Orchester und Clavier, Classisches und Modernes in größten Portionen genießen. Der Mann hat unstreitig etwas vom Karaiben, mit dem Unterschiede, daß er baar zahlt. Die Monstre-Concerte oder Concerte für Ungeheuer, wie sie z. B. die Jubilar-Pianistin Frau Anderson oder der Componist J. Benedict alljährlich veranstaltet, werden mehrere Wochen zuvor in den Zeitungen annoncirt. Aber nicht etwa einmal in jedem Blatt, sondern meistens in fünf bis sechs Inseraten hintereinander.

Für die Sänger sind die Londoner Concerte eine reiche Einnahmsquelle, die fremden werden vom Concertgeber, die einheimischen außerdem von den Verlegern besoldet. Manche Sänger sind von einem Verleger förmlich gemiethet, sie dürfen nur seine Verlagsartikel singen und keine anderen. Der Künstler ist in diesem Fall der singende Dienstmann seines Verlegers.

Solche und viel schlimmere Mesalliancen zwischen Kunst und Schacher sind in England an der Tagesordnung und gelten nicht für anstößig. Wir wollen lieber nicht allzuviel davon erzählen. Da der Künstler in England schnell und reichlich verdienen kann, so geräth er in eine Hast des Erwerbes, welche seine poetische Glorie traurig abschwächt. Wo das Publikum der Musik überwiegend äußerlich gegenübersteht, da kann es auch nicht ausbleiben, daß der Virtuose, der Verleger, der Lehrer, ihre Kunst als Geschäft ansehn und betreiben. Wir kennen einen sehr gesuchten deutschen Clavierlehrer in London, einen liebenswürdigen, gebildeten Mann, der uns selbst gestand, daß er nach einem zehnjährigen Aufenthalt in London noch nicht dazu gekommen sei, die Westminster-Abtei zu besuchen. Daß so etwas auch nur möglich ist, wirft ein seltsam trübes Licht auf das Künstlerleben in London.

## Der Text zu Händel's „Belsazer.“

A. W. Th. Nachdem in den letzten Nummern dieser Zeitung der Text des „Messias“ erläutert worden ist, dürfte hier noch Einiges über den des „Belsazer“ gesagt werden, weil die Intentionen seines Verfassers und Händel's durch das Verfahren Mosel's in ein ganz verkehrtes Licht gestellt worden sind.

Das Oratorium „Belsazer“, dessen Handlung sich auf die eine Nacht beschränkt, in welcher Cyrus den Lauf des Euphrat ändert, in Babylon eindringt und das Königreich Babyloniens umstürzt, ist in Versen und in dem Styl der Opern der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschrieben.

Da auf die Maschinerie der Bühne keine Rücksicht genommen zu werden brauchte, konnte der Dichter die Scenen in rascher Folge so aneinander reihen, daß dem Componisten die erwünschte Gelegenheit geboten ward, die verschiedenen Völkerstämme musikalisch gegeneinander abstechend zu behandeln, nämlich die Perser, die Babylonier und die Juden. Es war dies für Händel eine sehr vortheilhafte Einrichtung, scheint aber für Mosel weniger Reiz gehabt zu haben, da seine Ausgabe des „Belsazer“ (wie auch des „Samson“) ein wahres Muster in der Kunst der Verstümmelung und Entstellung genannt werden kann.

Die dargestellten Personen des „Belsazer“ sind folgende:

Cyrus, König von Persien, Babylonien unterwerfend.
Gobryas, ein Flüchtling, dessen Sohn von Belsazer ermordet ward.
Belsazer, König von Babylonien.
Nitocris, seine Mutter.
Arioch, ein babylonischer Höfling.
Ein babylonischer Bote.
Daniel, der jüdische Prophet.
Die babylonischen Wahrsager und Sterndeuter. Chöre der Perser, der Babylonier und Juden.

Wenn man die gewöhnliche dramatische Eintheilung in Scenen bei diesem Text anwendet, wird der Zusammenhang und Verlauf des Oratoriums ganz klar werden, und es würde auch für den Zuhörer von großem Vortheil sein, wenn diese Methode in den gedruckten Textbüchern eingeführt wäre. Wir wollen wenigstens hier diesen Weg einschlagen.

### Erste Abtheilung.

1. Scene: Babylon. Nitocris allein. Babylon ist von den Schaaren des Cyrus umringt; aber der König, der Hof und das Volk überlassen sich dem Vergnügen und der Befriedigung ihrer Lüste. Die Mutter des Königs, die sich der Tage von Nebukadnezar und der Strafen erinnert, die der Gott der Juden über ihn verhängte, findet hier Gelegenheit in einem Recitativ Betrachtungen anzustellen über das Entstehen und Wachsen der Reiche und über ihren Verfall durch Stolz, Luxus, Sittenverderbniß, Verrath und Zwietracht. Dem Recitativ folgt eine Arie, deren Gegenstand die Allmacht Gottes ist. — 2. Scene: Die Babylonier auf den Mauern, Cyrus und Gobryas vor denselben. Das Volk von Babylon frohlockt über die Stärke der Befestigungen der Stadt, über die Vorräthe, die für 20 Jahre aufgehäuft sind, und verspottet den Versuch des persischen Königs sie zu unterwerfen. Gobryas bestätigt, was sie von der Stärke der Stadt sagen; Cyrus aber erklärt ihm, daß gerade diese Sicherheit ihr Verderben sein wird, und verspricht ihn (den Gobryas) zu rächen. Er erzählt einen Traum, worin ihm vom Himmel eine Kriegslist eingegeben wurde; sie besprechen darauf zusammen den Plan, den Lauf des Flusses so zu ändern, daß das Bett, welches durch die Stadt geht, trocken gelegt wird. Sie wählen diese Nacht für das Unternehmen, da in Babylon gerade ein jährliches Fest gefeiert wird, wo sich Alle dem Trunk ergeben und die Aufsicht beim Fluße vernachlässigt werden wird. Cyrus beschließt das Gespräch, indem er es als Pflicht bekennt, auf Gott zu vertrauen. Die Scene endet mit dem Chor: „Die Reiche steh'n in Gottes Hand.“ Dieser Chor, wie verschiedene andere, scheint im Sinne des Chors der griechischen Tragödie gedacht zu sein, obgleich es der logischen Anordnung des Textes keine Gewalt anthut, wenn man ihn den Persern in den Mund legt. — 3. Scene: Daniel und die Juden in der Stadt. Der Prophet wiederholt die alte Weissagung von der Ankunft des Cyrus und dem Ende der babylonischen Gefangenschaft. Seine Mitgefangenen drücken ihre Freude aus in dem Chore: „Singt ihr Himmel.“ — 4. Scene: Belsazer's Pallast. Der König fordert zu Festlichkeiten und Gelagen auf. Seine Mutter macht vergeblich Gegenvorstellungen. Als ein besonderes Zeichen seiner Verachtung des jüdischen Gottes befiehlt Belsazer, die heiligen Gefäße herbeizuschaffen, die die Juden aus dem Tempel von Jerusalem mitgebracht. Nitocris und die Juden lehnen sich dagegen auf, er besteht aber auf seinem Befehle und die Scene endet mit dem Chor: „Allmälich steigt Jehova's Zorn.“

### Zweite Abtheilung.

1. Scene. Vor den Mauern. Die Ableitung des Flusses wird bekannt gemacht durch einen Chor, zwei Halbchöre und noch einen vollen Chor („Seht! wie schnell Euphrates weicht“ u. s. w.). Obgleich diese Chöre von den Belagerern gesungen werden können, so gleichen doch auch sie den schon vorhin erwähnten griechischen Chören der Tragödie. Cyrus zeigt den nun offenen Weg in die Stadt und seine Krieger antworten mit dem Chor: „An's Werk, an's Werk!“ — 2. Scene: Das Fest in Belsazer's Palast. Die Gäste preisen ihren Gott in einem Chor; Belsazer singt, Wein trinkend, eine Arie zu Ehren Sesach's, welche unterbrochen wird durch eine Hand, die an der gegenüber liegenden Wand schreibend erscheint. Der Chor glaubt, der König sei plötzlich krank geworden, bis dieser, zu sich gekommen, auf die zurück-

gebliebene Schrift zeigt. Die Wahrsager und Weisen werden gerufen, können aber die Schrift nicht erklären. Der Chor singt inzwischen: „O Bangigkeit, o Schauder“ u. s. w. Nitocris spricht darauf von Daniel, der herbeigerufen wird, die Schrift liest und das „Mene, Tekel, Upharsin“ erklärt. Die Scene endet mit einer Arie der Nitocris, die ihren Sohn zur Reue auffordert, als dem einzigen Mittel, seinem Schicksal zu entgehen. — 3. Scene: Cyrus, Gobryas und die Perser betreten die Straßen von der Flußseite durch die ehernen Thore, welche durch die Nachlässigkeit der betrunkenen Wächter offen geblieben sind. Der Chor begrüßt Cyrus mit: „O tapferer Fürst“!

**Dritte Abtheilung.**

1. Scene: Palast des Belsazer. Nitocris (etwa in ihren Gemächern). Sie gibt abwechselnd in einer Arie dem Zweifel Raum, ob ihr Sohn sein Schicksal durch Reue abwenden werde oder nicht. Daniel antwortet in einer Arie: „Kann der schwarze Aethiope seine Haut ändern?“ u. s. w. Arioch tritt ein und beschreibt die Unschlüssigkeit Belsazer's, ob er das Gelage enden oder fortsetzen solle; er werde durch seine Höflinge zu Letzterem bewogen. Inmitten seiner wiederholten Gotteslästerungen habe man Rufe, Geschrei und Waffengeklirre gehört, und er (Arioch) sei entflohen. — Ein Bote kommt und meldet die Ankunft des Cyrus im Palaste. Chor der Juden: „Baal sank dahin, Nebo stürzte.“ — 2. Scene: Die Festhalle. Belsazer singt eine Arie an Sesach. Gobryas bringt ein, erschlägt den König, und dankt in einer Arie erst der Gottheit, dann dem Cyrus, daß es ihm vergönnt war, diesen ungläubigen König zu tödten. Dann auf Befehl des Cyrus bringt er Nitocris und Daniel vor den Sieger. Erstere wird von Cyrus in ihre königliche Macht wieder eingesetzt, und dem Daniel verspricht er die Juden wieder nach Palästina ziehen zu lassen und ihnen die Mittel zum Wiederaufbau ihres Tempels zu geben. Mit dem Anthem — eine Art von Motette, welche einen Theil des englischen Gottesdienstes bildet —: „Sei von mir gepriesen, o Gott mein Herr“ schließt das Oratorium *).

Wir überlassen es dem Leser, der im Besitz der Mosel'schen Ausgabe oder eines Textbuches ist, sich selbst die Frage zu beantworten: warum wohl Mosel die im Original herrschende Ordnung in Unordnung zu verkehren für gut befunden haben mag?! —

## Nachrichten.

In Breslau wurde am 21. d. M. eine neue Oper von Richard Wüerst „Vineta“ zur Aufführung gebracht und mit großem Beifall aufgenommen. —

### „Allgemeine musikalische Zeitung.“
„Neue Folge.“

Die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter Redaktion des heute von der „deutschen Musikzeitung“ scheidenden Herrn Selmar Bagge erscheinende „Neue Folge der „Allgem. mus. Zeitung“ (noch 14jähriger Unterbrechung), auf welche derselbe in seinem „Rückblick und Abschied“ u. s. w. (siehe oben) Bezug nimmt — wird **wöchentlich einmal** erscheinen und jede Nummer derselben in der Regel einen Bogen Großquart füllen. — Der Abonnementspreis ist (wie früher) auf $5\frac{1}{3}$ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern festgestellt und wird vierteljährlich vorausbezahlt. — Musikalische und verwandte Anzeigen finden Aufnahme auf der letzten Seite jeder Nummer, oder wenn nöthig, in besondern Intelligenzblättern. — Insertionspreis: 2 Ngr. für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum. — Bestellungen finden statt: bei jedem Postamte und in jeder Buch- und Musikalienhandlung. Auf demselben Wege ist die erste Nummer als Probenummer zu beziehen *). — Empfehlungen sind für den bisherigen Leser der „Deutschen Musikzeitung“ überflüssig.

## Concertankündigungen.

Am 1. Jänner 1863 Abends halb 8 Uhr im Musikvereinssaal: Zweites Concert der Herren Jaell und Laub.

Am 6. Jänner Mittags halb 1 Uhr in großem k. k. Redoutensaale: Zweites Concert der Gesangakademie unter Leitung des Chormeisters, Herrn Stegmayer. (J. S. Bach — Prätorius — Gabrieli — Schütz — Allegri (Miserere) — Lotti — Mendelssohn — Haydn — Caldara.)

Am 11. Jänner Nachmittags 5 Uhr im Musikvereinssaale: 5. Quartettproduction des Herrn J. Hellmesberger.

Des am 28. d. M. nunmehr stattgehabten vierten philharmonischen Concerts ist wegen verspäteten Erscheinens der heutigen Nr. d. Bl. nicht gedacht worden.

## Berichtigung.

An die Redaction der Deutschen Musikzeitung.

In den „Apologismen“, welche Sie in Ihren letzten Nummern bringen, wird (Nr. 51, S. 402) der Verfasser des offenen Sendschreibens in Nr. 46 d. Bl. auch zu denen gerechnet, welche Hanslick's Ansicht mißverstanden haben; die Redaction stimmt in einer Note dem Herrn P. M., dem Verfasser jener Apologismen, zu. Mir scheint aber das Mißverständniß auf Seiten des Herrn M. zu liegen. Hanslick weist ja doch mit viel Beredsamkeit die Meinung zurück, als wären die Gefühle Zweck oder gar Inhalt der Musik, (bis S. 31), erklärt dann den Inhalt der Musik nur in „tönend bewegten Formen“ zu finden (S. 32), eben wie ich angeführt hatte, erläutert das noch mit dem Bilde des Kaleidoscops, und bedient sich dabei auch des Ausdrucks „musikalische Ideen“, woraus aber sehr mit Unrecht gefolgert wird, daß er nun der Musik einen Ideengehalt zuschreibe; die Schönheit der Tonformen führt er dann weiter auf rein musikalische Gründe zurück, und sucht alles, was man beim Componisten als geistreich bezeichnen kann, nur in musikalischen Combinationen (S. 42); betont endlich S. 49 noch einmal, daß in der Musik der Ton Selbstzweck sei. (S. 52—83.) Er läugnet dann (was auch wir nicht behaupten) daß die Musik in der äußeren Natur ein Nachahmungsobjekt habe (S. 83 — 95) und kommt zum Schluß noch einmal auf den Inhalt zurück, wo er S. 96 noch einmal so entschieden wie möglich ausspricht, daß es keinen andern Inhalt der Musik gebe als die Tonformen. Freilich schließt H. damit (S. 102 — 104) daß er doch einen Gehalt der Tonkunst anerkenne (nicht Ideengehalt, wie M. sagt), doch bildet dies so sehr einen Anhang des Buches, daß wir nicht einmal näher erfahren, was wir uns unter diesem unbestimmten Ausdruck denken sollen; zum „Gesammtinhalte“ des Buches hat der Anhang keine ersichtliche Beziehung, weshalb mir M. das nicht entgegenhalten mußte. Die Redaction findet meinen Ausdruck „trostlos“ zu hart, und freilich, da ich mich in keine weitere Erörterung der wichtigen Frage einließ, hätte ich auch wohl den Ausdruck vermeiden können; ich fand im Augenblicke keinen bessern, und gestehe, daß, wenn es mir nicht gelingen sollte, mich von der Unrichtigkeit von Hanslick's Ansicht zu überzeugen, mir dieses Resultat trostlos erscheinen würde für mich und Andre, welche die Macht musikalischer Eindrücke noch auf etwas anderes zurückführen möchten, als auf ästhetische Befriedigung, trostlos auch für die Künstler selbst, welche Leben und Kraft einem Spiele widmen, welches zur Erhebung der Menschen nichts beiträgt und zu den eigentlichen Tiefen der menschlichen Natur hinabzuführen nicht im Stande ist. —

H. D.

In der kritischen Notiz über Marx „Gluck und die Oper“ Nr. 50 sind folgende sinnstörende Druckfehler stehen geblieben: S. 339, Z. 14 v. u. Lustspiel st. Festspiel, Z. 12 v. u. man st. Marx; S. 397 Z. 4 Muse und Weise st. Ruhe und Weihe; Z. 5 v. u. flüssig st. fleißig.

In den „Apologismen“ ferner S. 402, Spalte 1, Zeile 16 v. u. lies „Medium“ statt „Studium“.

*) Ich muß bei dieser Gelegenheit eine Uebereilung bekennen, die mir bei Besprechung der Aufführung des Händel'schen Werkes (Nr. 47) begegnete. Das Anthem steht allerdings nicht in Noten ausgedrückt in der Originalpartitur, allein eine kleingedruckte Anmerkung in englischer Sprache, die ich erst später bemerkte, ordnet allerdings an, daß obiges „Anthem“ das Werk beschließen soll. In diesem Punkte muß ich also Mosel's Manen um Verzeihung bitten. S. B.

*) Einen musikalischen Bericht aus Wien, welchen der Redakteur der Leipziger „Allgemeinen“ schon in deren ersten Nummer zu bringen hoffte, wird wegen verspäteten Eintreffens desselben jedenfalls in zweiter Nummer erscheinen.

**Mit dieser Nummer wird eine Beilage ausgegeben.**

Druck von Friedr. & Moritz Förster. — Verlag von Wessely und Büsing, vormals H. F. Müller's Wwe.

# Antwort an Herrn Julius Schäffer in Breslau.

Verweile nicht, und sei dir selbst ein Traum.
Und wie du reisest, danke jedem Raum,
Bequeme dich dem Heißen wie dem Kalten;
Dir wird die Welt, du wirst ihr nie veralten.
Goethe.

Unter dem Titel: „Zwei Beurtheiler Robert Franz's" hat Herr Schäffer eine Broschüre erscheinen lassen, deren bei weitem größter Theil sich an den Unterzeichneten adressirt. Herr Schäffer hat sich aufgefordert gefühlt, einem in Nr. 5 des III. Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen Aufsatz van mir über Robert Franz's Liederkompositionen mit einer Braschüre entgegen zu treten.

Herr Schäffer hat sich die Sache, man muß es gestehen, lange überlegt, da zwischen dem Erscheinen jenes Aufsatzes (am 1. Februar) und diesem Broschürchen ein Zeitraum von mehr als drei Viertel Jahren verflossen ist. In einer Vorbemerkung äußert Herr Schäffer: „man wird fragen, warum ich mich denn überhaupt mit falchem Zeug" — (wie z. B. meinem Aufsatze) — „abgebe."

In der That, auch ich muß fragen, warum hat Herr Schäffer dieses Zeug nicht lieber ruhig (etwa mit beigefügter stiller Verachtung) in sein bodenlases Nichts versinken lassen? Ein Wort der Erwiederung wäre schon zu viel gewesen, ein rasches selbst, durch die Aufregung des Momentes entzündetes (wie jenes von Meinardus war), Herr Schäffer aber kommt gar auf dieses Zeug nach Ablauf von beinahe einer Jahresfrist nochmals zurück, da er es doch billig längst vergessen haben sollte, und betrachtet in einer fast nur zu diesem Zwecke geschriebenen Broschüre jeden einzelnen Satz und jedes einzelne Wort meines Aufsatzes, was einem in sich so nichtigen und bedeutungslosen, überdieß offenbar in so perfider Absicht geschmiedetem Objekte gegenüber doch eitel Zeit- und Papierverschwendung genannt werden muß. Herr Schäffer beantwortet jene selbst aufgeworfene Frage indessen dahin: er hätte leider die Ueberzeugung gewonnen, daß meine Chiffre sich gerade in Musikerkreisen einer gewissen Achtung erfreue, denn ohne diesem (vielleicht in der That sehr unbegründeten) Umstand würde er kein Wort über mich verloren haben

Da es nun unzweifelhaft feststeht, daß ich in jenem Aufsatze nur darauf ausgegangen bin, die Achtung, in welcher Robert Franz in der gebildeten musikalischen Welt steht, zu zerstören, (welchen unstreitig sublimen Zweck zu erreichen, ich sogar mich Herrn Schäffer zu Folge, der niedrigsten Mittel bediene), so ist es ganz in der Ordnung, daß er seinerseits eine besondere Broschüre schreibt, um jenen verblendeten Musikern die Augen zu öffnen und ihnen zu zeigen, an welches intellektuelle und moralische Ungeheuer sie bisher ihre Achtung (wenn ich mich einer solchen nemlich wirklich erfreut haben sollte) so unbesonnen verschwendeten.

Ueberraschen können mich die Grobheiten und Injurien nicht, mit welchen mich Herr Schäffer überschüttet.

Wenn es geschehen durfte, daß ein Mann, ein Schriftsteller, wie Julian Schmid, der sich, wie mir scheint, trotz mancher Unzulänglichkeiten, Schwächen und Unvollkommenheiten, die jeder Individualität als solcher ankleben müssen, doch auch einiger (und unstreitig viel fester, als ich mich dessen werde rühmen dürfen, begründeten) allgemeinen Achtung erfreut, einen so bübischen Angriff erfuhr, wie Lasaulx einen solchen in seinem berüchtigten Buche ausführte, dessen sich auch die erbittertsten Gegner jenes Schriftstellers nicht anzunehmen getrauten, und wenn es in älteren Zeiten geschehen konnte, daß Herder in seiner „Metakritik" der reinen Vernunft einen Kant wie einen Schuljungen (nebenbei auch als einen äußerst gefährlichen, verderblichen Menschen) behandelte, der nicht das ABC von Logik verstünde und dem er auf jedem Blatte seinen „barbarischen Stil" und seine „grenzenlose Begriffsverwirrung" vorwirft, wie ja auch Leßing (Männer, denen ich natürlich nicht die Schuhriemen auflöse) eine ähnliche Behandlung durch den Herrn Pastor Goetze erfuhr: wenn, sage ich, dieß alles möglich war, so werde ich mich doch nicht verwundern und es als eine Majestätsbeleidigung ansehen sollen, wenn die Achtung, deren ich mich, der Versicherung Herrn Schäffers zu Folge. erfreuen soll, mich nicht davor schützen kann, daß er in einer Weise gegen mich zu Felde zieht, wie er dieß in obiger Brochüre thut. Ich hätte daher wohl auch schweigen und es dem natürlichen Verlauf der Dinge überlassen können, ob die Paar Grane Achtung, die man bisher zu meinen Gunsten in die Wagschaale zu legen geneigt war, durch die Centner von Mißachtung, welche Herr Schäffer plötzlich in die andere Wagschale schlendert, wirklich in die Lüfte geschnellt werden oder nicht. Ich glaube aber meiner Achtung für diese Blätter eine Antwort schuldig zu sein, denen es unmöglich zum Ruhme gereichen kann, daß sie sich einen Jemand zum „Hauptwortführer" erwählt haben, der nun unter der Beleuchtung Herrn Schäffer's der Welt in einem so höchst bedenklichen Licht erscheint. Diese Antwort kann auch kaum anderswo ihre paßende Stelle finden, als in eben diesen Blättern. Da selbe aber schon mit der vorliegenden Nummer zu erscheinen aufhören, (um in der „Allgemeinen deutschen Musikzeitung" demnächst gewissermaßen ihre Fortsetzung zu finden) und ich die Brochüre des Herrn Schäffer erst am 20. d. M. zu Handen erhielt, so muß ich mich bemühen, mit derselben etwas rascher zu Stande zu kommen und mich auch möglichst kurz faßen. Eine genaue, wenigstens relativ „wissenschaftliche" Erwiederung auf die Brochüre des Herrn Schäffer könnte ohnedieß nur Gegenstand einer ausführlichen Monographie sein.

Nur eine Vorbemerkung erlaube mir Herr Schäffer noch, ehe ich zur Sache schreite. Ist ihm der Name Hegel bekannt? Ich darf es kaum bezweifeln. Hat er aber je den Namen Schopenhauer gehört, oder kennt er gar mehr von diesem Manne, als den Namen? Ich muß es wenigstens für problematisch halten und Herr Schäffer hat auch nicht die geringste Verpflichtung von Schopenhauer etwas zu wissen. Wenn es ihm alsa unbekannt sein sallte, so kann ich ihm mittheilen, daß sich Schopenhauer nach langer gänzlicher Ignorirung gegenwärtig in der filosofischen Literatur eines außerordentlichen Ansehens erfreut und daß es Leute gibt, die seiner Stimme in Fragen, welche die Erkenntniß der Welt und der Dinge, der Wissenschaft und Kunst betreffen, das höchste Gewicht beimessen.

In wie überschwenglichem Ansehen bisher Hegel gestanden ist, kann Herr Schäffer nicht unbekannt sein.

Man hat ihn als den sublimsten Denker, seine Philosophie als die Krone menschlichen Spekulazionsvermögens gepriesen u. s. w. Diesen selben während eines halben Jahrhunderts von einem nicht geringen Theil der Nation in den höchsten Ehren gehaltenen Geist nennt Schopenhauer, so oft er auf ihn zu sprechen kommt, einen Charlatan, einen Windbeutel, einen Verstandverderber, einen frechen Unsinnschmierer. So weit, Herr Schäffer, kann das Ur-

theil differiren und darum gebe ich die Hoffnung nicht auf, es möchte in jenem kleinen Aufsatze von mir, welcher die geringfügige Ursache zu so weitläufigen Expektorationen wurde, doch nicht alles so unsinnig sein, als es Ihnen erscheint, sondern unter vieler Spreu vielleicht doch auch hin und wieder ein Körnchen Verstand verborgen liegen. Und da ich hier schon einmal Schopenhauer genannt habe, so erlaube ich mir noch zwei Stellen aus seinen Schriften zu zitiren, mit denen ich nicht ganz unbekannt bin; an einer Stelle sagt er: Alle Erkenntnisse beruhen ursprünglich auf einer Anschauung und Anschauungen sind nicht demonstrirbar; und an einer andern Stelle. in seiner Kritik der Kant'schen Philosophie wirft er Kant (dessen größter Verehrer er war) vor, in seiner „Kritik der reinen Vernunft“ den Ausdruck „Verstand“ sieben Mal und jedesmal anders definirt zu haben, so daß also kein Mensch wissen könne, welches Vermögen sich eigentlich Kant unter jenem Ausdrucke vorstellt. Wenn also die größten Denker nicht die größten Widersprüche zu vermeiden vermögen, wie sollte es unverhältnißmäßig kleineren und ungeübteren nicht begegnen, daß sie sich oftmals widersprechen oder doch zu widersprechen scheinen, wenn sie sich auf das gefährliche und schlüpfrige Terrain der Abstraktion und Spekulation begeben.

Es fällt mir daher nicht ein, zu behaupten, daß jeder Satz meines Artikels unwiderleglich sei (als ob ich unfehlbar wäre) und es kann sehr wohl sein, daß mancher Ausdruck durch einen schicklicheren hätte ersetzt werden können, ja ich glaube es selbst; denn man kann von einer Wahrheit so fest und lebendig überzeugt sein, wie von seiner eigenen Existenz und der Versuch, diese Ueberzeugung aus der unmittelbaren, in sich gewissen Anschauung in die Sprache der so schwankenden, unsicheren, reflektirten Begriffe zu übertragen, kann gleichwohl so sehr mißlingen, daß die Materie, um welche man sich bemüht, für Andere dadurch statt klarer nur noch verworrener wird. Ob mir dieß vielleicht wirklich begegnet ist, kann ich nicht wohl selbst entscheiden. Herr Schäffer versichert es und versucht es mit großem Aufwande schwarz auf weiß zu beweisen, andere mögen es nun auch ihrerseits bedenken.

Nur muß Herr Schäffer nicht glauben, daß alles nothwendig ungereimt sei, was er sich nicht zusammen reimen kann, vielmehr sich an die Verse erinnern, welche Göthe dem Mephistopheles in den Mund legt:

Wo so ein Köpschen keinen Ausgang sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor.

Herr Schäffer spricht in seiner „Vorbemerkung“ die Vermuthung aus, mein Aufsatz „über das Vergleichen in der Kunst“ in Nr. 9 des dritten Jahrganges dieser Blätter möchte in einem inneren Zusammenhange mit jenem anderen stehen, und die Grundsätze angeben, welche mich bei diesem geleitet haben. Darin hat er nicht unrichtig gesehen und es wäre mir allerdings willkommener gewesen, wenn Herr Schäffer mich zu einer Debatte über jenen ganz sich auf allgemeinem Boden bewegenden Artikel eingeladen und mich hier über die gänzliche Unhaltbarkeit meiner Prinzipien belehrt hätte, allein er vermochte, wie er sagt, über den Stil jenes Artikels nicht hinweg zu kommen. Sich so weit zu überwinden ist ihm nur, versteht sich mit größter Selbstaufopferung, bei dem anderen Artikel möglich gewesen. Es sei also darum.

Zunächst erlaube ich mir Herrn Schäffer auf einen kleinen Umstand aufmerksam zumachen, der ihm, wenn er ihn gebührend erwogen hätte, meinen Artikel über Robert Franz überhaupt in einem ganz anderen Lichte gezeigt hätte, als in welchem er denselben ohne diese Berücksichtigung zu beleuchten sich unterfangen hat. Mein Artikel beabsichtigte nemlich nicht, Robert Franz in seiner Künstlerindividualität für sich zu charakterisiren (etwa wie ich einmal Carl Löwe in einem Aufsatze, welcher in Nr. 43 des siebzehnten Jahrganges der „Signale“ zu finden ist, zu charakterisiren versuchte), sondern er bemühte sich, das Verhältniß zu untersuchen, in welchem Robert Franz zur Kunst überhaupt und zu den beiden Koriphäen in der musikalischen Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts, zu Schubert und Schumann steht und den Standpunkt zu bezeichnen, welchen er (so weit wir im Fluße der Gegenwart Stehende dieß überhaupt zu beurtheilen vermögen) in der Kunstgeschichte einnimmt. Ich glaubte in der That, daß in solcher Betrachtungsweise allein schon ein ehrendes Moment liege und Herr Schäffer kann sich darauf verlassen, daß ich einen Künstler, den ich als solchen nicht sehr hoch achte, überhaupt mit Genien, wie Schubert und Schumann, niemals in einem Athemzuge nennen werde. Zu einer solchen Betrachtungsweise war ich aber auch äußerlich durch die Stellung berechtigt, welche Robert Franz bereits wiederholt, z. B. in Brendel's Geschichte der Musik als Liederkomponist angewiesen wurde. Das Urtheil wird doch z. B. sehr verschieden ausfallen. wenn ich einmal Richard Wagner, dem man wohl auch ein „konsequentes“ Streben und, wie es scheint, einigen „Erfolg“ nicht wird absprechen können, ganz für sich in seiner Eigenthümlichkeit und dann wieder, wenn man ihn im Verhältniß zu den großen schöpferischen, musikalisch-dramatischen Komponisten des achtzehnten Jahrhundertes, Gluck und Mozart betrachtet.

Herr Schäffer imputirt mir aber, daß es mir mit dem, was ich zum Ruhme des Liedes, wie es Robert Franz ausgebildet hat, aussprach, unmöglich Ernst gewesen sein könne, weil er es sich unmöglich zusammen reimen kann, daß ein und dasselbe Objekt, welches, aus einem Gesichtspunkte betrachtet, sehr bedeutend erscheint, aus einem andern gesehen, sich etwas minder ansehnlich ausnimmt. Der sprichwörtlich gewordene Satz: „er ist im Kleinen groß“ kann daher z. B. für Herrn Schäffer unmöglich einen Sinn enthalten, denn er drückt ja doch gewissermaßen das Sophisma aus, daß Jemand zugleich klein und groß sein solle, wie könnte das sein? Ich gebe Herrn Schäffer auf, über jenen Satz weitere drei Viertel Jahre nachzudenken, vielleicht ist er doch binnen dieser Frist im Stande, die Entdeckung zu machen, daß in seinem vermeintlichen Unsinn ein gewisser Sinn liege. Es ist natürlich ganz unmöglich, daß z. B. Jemand die Lyrik Uhland's rühmte (und sie vielleicht auch als ein ihm theueres Eigenthum im innersten Herzen trage) und doch erkennte, daß sie z. B. mit der Lyrik Goethe's verglichen etwas Enges, Beschränktes, so zu sagen Kleinbürgerliches an sich hätte. Da muß man nur gleich Uhland nicht erkannt, kein Gemüth für ihn haben, um solch einen Frevel denken zu können. Es ist natürlich ganz unmöglich, daß man die großen Verdienste Platen's um die Reinheit der Sprache, die Schönheit der Form erkennte, und doch zugleich fände, daß ihm der Materie nach das eigentlich, im höchsten Sinne Lebendige, allein unmittelbar Wirkende fehle und das treffliche Epigramm, welches Herr Schäffer in Hebbel's Gedichten finden kann und welches dieß ausspricht, muß natürlich lediglich auf der perfiden Absicht beruhen, jenen Dichter durch einen hämischen Blick auf seine schwache Seite der verdienten Ehren zu berauben.

Ich will Herrn Schäffer noch ein Beispiel solcher Perfidie geben, ein recht auffallendes. Schumann schrieb mir einmal in einem vom 8. Mai 1853 datirten Briefe: „Was Sie mir über Wagner schreiben, hat mich zu hören sehr interessirt. Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beurtheilen,“ (bis zum Jahre 1853 war nemlich noch keines der Wagner'schen Werke auf der Wiener Opern-Bühne gegeben worden.) „Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesichte so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt.

Da jetzt bereits in Wasielewski's Biographie so viele Briefe Schumann's veröffentlicht sind, so begehe ich auch mit der Veröffentlichung dieser Zeilen keine Indiskretion. Vergleichen Sie nun

einmal, Herr Schäffer, den ersten Theil jenes Urtheiles mit dem zweiten. Erst: geheimnißvoller Zauber, dann: gehaltlos und widerwärtig! Unsinn oder Perfidie? welches von diesen beiden Wurstzipfeln wollen Sie wählen? Oder glauben Sie, daß die Perfidie eine geringere war, weil sie nicht in einer Zeitung gedruckt, sondern nur in einem Briefe geschrieben stand? Damit aber Niemand denke, daß ich hier die Autorität Schumanns benütze, um einen andern „lebenden" Künstler, dessen eigenthümliche Bedeutung ich unmöglich verkennen kann, nebenbei einen Stich zu versetzen, so füge ich hinzu, daß ja auch Wagner gar nicht den Anspruch erhebt, ein „guter Musiker" (im früheren Sinne des Wortes) zu sein, sondern daß der Schwerpunkt seines Strebens ganz anderswo liegt.

Und noch ein Beispiel. Schopenhauer spricht an unzähligen Stellen seiner Werke seine unbegrenzte Verehrung für Kant aus. (Vielleicht ist es aber auch ihm gar nicht Ernst damit.) Gleichwohl hat derselbe Schopenhauer eine Kritik der Kant'schen Philosophie ausgearbeitet, von welcher Rosenkranz meint, daß sie zu schonungslos, zu wenig mit Rücksicht auf die Individualität und die Zeit Kant's geschrieben sei. Wie aber Schopenhauer selbst diese Rigorosität motivirt, könnte Herr Schäffer am betreffenden Orte nachlesen, wenn er sich für solche Dinge interessiren sollte.

Nun denn, ganz ein solcher Lump, wie die Herren Schumann, Schopenhauer und vielleicht manche Andere noch, wenn auch ihnen in allem Uebrigen noch so unebenbürtig, bin auch ich. Ich bekenne es reumüthig und Sie mögen es zu Protokoll nehmen, Herr Schäffer.

Aber man könnte einwenden: ja Schumann hat aber jenes Urtheil eben auch nur in einem Briefe, nicht in einer Zeitschrift abgegeben und Schopenhauer hat jene Kritik veröffentlicht, da Kant längst nicht mehr unter den Lebenden weilte. Aber dieser lebte noch, als Herder seine Metakritik herausgab. Und dann sehe Herr Schäffer einmal in unseren (natürlich nur von Buchfabrikanten gesudelten) deutschen Literaturgeschichten nach, wie dort über doch so bedeutende, hervorragende „lebende" Dichter wie z. B. Hebbel und Grillparzer geurtheilt wird. Und weiß er es ganz gewiß, daß solche Urtheile lediglich aus dem Bestreben hervorgegangen sind, die betreffenden Künstler und Dichter „herabzuwürdigen". Schöne Herabwürdigung, wenn man von den Liedern eines ausgezeichneten Mannes (natürlich aber mala fide, mit einem tückischen Hintergedanken) erklärt, daß man sie zwar im Verhältniß zu den schöpferischen Ergüssen Schubert's und Schumann's von etwas kleiner, schwächlicher Struktur finde, sie aber nichts desto weniger" zu den wohlzuhütenden Schätzen der deutschen Nation rechne". Es würde mir recht schmeichelhaft sein, wenn Herr Schäffer nächstens einmal Gelegenheit fände, auch mir eine ähnliche Herabwürdigung angedeihen zu lassen. Ich werde mich sehr schön bei ihm bedanken, So viel im Allgemeinen.

Da es nun Herr Schäffer mit meinen Begriffen, Definitionen und Ausdrücken so sehr genau nimmt und da er mit einer so vernichtenden Gedankenschärfe entwickelt, daß sie sämmtlich schief und inhaltsleer sind, so wollen wir noch einmal wenigstens einige derselben gemeinschaftlich rekapituliren, damit doch unsere Leser auch etwas lernen, und zwar etwas recht Gründliches.

1. Also, daß das Drama das extensivste, wie intensivste Leben verlange, dieser Satz wäre bodenlos falsch? Aber Herr Schäfer gibt zu, daß das Drama ein extensiveres Gefühls- und Gedankenleben enthalte, als die Lyrik und ein intensiveres, als die Epik? Scheint nicht daraus gewissermaßen zu folgen, daß im Drama die höchste Durchdringung der objektiven und subjektiven Momente der Kunst Statt finde? Daß sich auch noch manche andere Gründe für diese postulirte Suprematie des Drama (welches Richard Wagner sogar in seiner extremen Weise die einzig wahre Kunstform nennt) angeben liessen, versteht sich von selbst und kann man sich in mancher Aesthetik darüber belehren, am besten wahl in dem großen Werke des vielleicht bedeutendsten Kunstphilosophen der Gegenwart, Fr. Vischer's nemlich. Welche Konklusion mich aber Herr Schäffer aus jener Prämisse stillschweigend ziehen läßt, das ist ein zu läppischer und verächtlicher Einfall, als daß ich darauf antworten sollte.

Was die von mir postulirte Rangordnung der Künste betrifft, so möge sich Herr Schäffer über diesen Punkt mit Kant und Fr. Vischer auseinandersetzen, welche beide (der erstere in seiner Kritik der Urtheilskraft. der letztere in seiner Aesthetik) dieselbe Rangordnung aufstellen. Daß aber, von dieser mir so natürlich und tief im Wesen der Sache begründet erscheinenden Rangordnung abgesehen, jede der Künste ihre besondere Sphäre haben muß, in welcher sie allen andern überlegen ist, das ist mir natürliche eine ganz neue Entdeckung, von welcher mir Mittheilung zu machen, Herrn Schäffer aufbehalten war.

2. Rein musikalische Begabung. — Alles, was Herr Schäffer über diesen Punkt schwätzt, von dem er sogar Veranlassung nehmen zu dürfen glaubt, die Componisten des 16. Jahrhundertes herbeizuziehen, in welchem noch kaum die ersten Anfänge unserer heutigen Instrumentalmusik existirten, also auch das, was wir heute unter rein musikalischer Begabung verstehen, noch gar nicht existiren konnte, muß ich unerörtert lassen, theils, weil das Gerede des Herrn Schäffer über diesen Punkt zu einfältig ist und theils, weil eine tiefere Untersuchung desselben hier zu weit führen würde. Nur das Eine bemerke ich. Gibt Herr Schäffer zu, oder gibt er es nicht zu, daß die rein musikalische Begabung Gluck's eine sehr viel geringere war, als die Seb. Bach's? Wahrscheinlich gibt er es zu. Preisen wir aber deßhalb die letzten Opernwerke aus Gluck's reifer Periode nicht doch als unsterbliche Schöpfungen? Marx hebt es noch neuerlich in seinem kürzlich erschienenen Werke über Gluck hervor, daß ihm diese relative Schwäche Gluck's gegenüber seinen großen Zeitgenossen Bach und Händel nur als ein Gewinn für seine spezielle Kunstaufgabe erscheine, die er gerade in Folge dieses Mangels nur um so reiner gelöst habe und ich stimme ihm hierin bei. Etwas analoges habe ich von Robert Franz, dem „spezifischen" Liederkomponisten behauptet. Habe ich ihn damit herabgewürdigt?

„Rein instrumentale Begabung wird also auch für den Instrumentalcomponisten verlangt." Wirklich, Herr Schäffer? Nicht möglich! Das ist ja ganz erstaunlich! Und aus der „von mir acceptirten Rangordnung" der Künste folgt, daß „das kleinste Lied über der größten Symphonie stehe"? Sie sind schlimm, Herr Schäffer, recht schlimm. Mich so auf's Eis zu führen.

3. Wenn ich zwischen dem „großen" und dem „spezifischen" Lyriker unterscheide, so will ich mit solcher Unterscheidung wesentlich nichts anderes ausdrücken, als mit der späteren Unterscheidung zwischen universeller und subjektiver Lyrik. Ich nenne aber einen universellen Lyriker, z. B. einen Dichter, der nicht nur seine subjektiven Wonnen und Schmerzen, seine individuellen Herzensempfindungen schön und tief in Liedern auszusprechen vermag, sondern der zugleich die Zaubergabe besitzt, sich mit seinem Empfinden so in fremde. sonst gleichsam stumme und todte Objekte zu versenken, daß diese wie von ungeahntem Leben erzittern und zu sprechen beginnen. Der große Lyriker besitzt die Proteusgabe, sich in tausend Gestalten zu verwandeln und jede so mit seinem eigensten Herzblut zu tränken, daß man in jeder den Dichter selber zu erkennen glaubt, der in der That auch (wie der liebe Gott) überall und nirgends ist.

Und das rührt daher, weil in ihm die Natur sich gleichsam ein Universallaboratorium geschaffen hat, in welchem alle ihre Säfte und Kräfte durcheinander zischen und sich zu immer neuen chemischen Verbindungen mischen, während in den Adern des Dichters welchen ich den spezifisch lyrischen Dichter nennen möchte, gleichsam ein besonderer, aus einer besonderen Pflanze gekelterter Saft quillt, der seinen Schöpfungen darum auch leicht einen ganz besonderen, viel stärkeren Duft verleiht, als er den Schöpfungen des ersteren eigen ist. Jener fühlt sich mehr oder minder allen Erscheinungen verwandt, weil er von jeder gleichsam ein Atom in sich selber trägt, dieser nur einigen wenigen, ja er vermag wahl gar nur sich selbst auszusprechen. Jener spielt gleichsam auf einem Clavier

oder einem Orchester, dieser auf einer Lyra oder Flöte. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend nenne ich z. B. (es wird doch vielleicht Leute geben, die sich dabei etwas denken können, möchte auch vielleicht mein Ausdruck nicht ganz treffend sein) Goethe einen großen universellen, dagegen z. B. Heine einen spezifischen oder im engeren Sinne lyrischen Dichter. Wenn man aber von Goethe dem lyrischen Dichter spricht, so denkt man nicht nur an seine eigentlichen lyrischen Gedichte, sondern eben so sehr auch an seine Romane und seine Dramen, man denkt an Werther, Wilhelm Meister und die Wahlverwandtschaften, an Iphigenie, Tasso und den Faust.

Jene stehen, rein als Romane, unter dem Gesichtspunkte der Gottung betrachtet, eben so weit hinter den Romanen Walter Scott's, wie diese, rein als Dramen betrachtet, hinter den Dramen Shakspear's zurück, und zwar jene, wie diese deßhalb, weil sie in ihrem innersten Wesen zu lyrisch sind, um die Gesetze der epischen (in so weit diese für den Roman gelten, der an sich keine reine Kunstform ist) und dramatischen Kunstgattung rein erfüllen zu können. So rechne ich z. B. den Fischee und den Erlkönig, in welchen Gedichten Goethe gleichsam die Elemente des Wassers und des Windes zu uns sprechen läßt, ihrer episch-dramatischen Form ungeachtet, zu Goethe's lyrischen Produktionen und zwar zu seinen wunderbarsten. So sind z. B. Mignon und der Harfenspieler nicht epische, sondern rein lyrische Gestalten, von einem Zauber, wie ihn eben nur ein so unermeßlich hoher, weiter und tiefer lyrischer Geist, wie der Goethe's, hervorbringen konnte. Eine Mignon im Leben kann man sich gar wohl denken, denn wenn nicht dunkle Urbilder solcher Gestalten auf Erden wandelten, so vermöchte sie auch kein Dichter in glanzvoller Verklärung zu schaffen. Aber, wie sie auf Erden wandeln, sind sie stumm, der Geist, die Kraft, das Gemüth des Dichters leiht ihnen Sprache; er läßt sie sprechen und singen.

Eine solche universelle Lyrik ist freilich meines Erachtens überhaupt nur einmal auf Erden erschienen, nur in Goethe, der eben durch sie und nur durch sie zu den größten Dichtern (deren Zahl nicht sehr groß ist) gehört, welche die Welt je gesehen hat. Daß eine solche Lyrik nur in der neueren Zeit und nur aus der deutschen Nation erstehen konnte, ist eine Einsicht, zu welcher man unschwer gelangen kann. Ich muß aber deren etwaige nähere Erörterung, die ohnedieß wenig hieher gehören würde, Herrn Schäffer überlassen, dem niemals eine Sache genug rein erörtert werden kann.

Man hat öfter und mit einigem Grunde behauptet, der Geist der Instrumentalmusik sei in seinem innersten Wesen ein lyrischer. In wiefern dieß der Fall sein mag, so behaupte ich, daß Beethoven, der Instrumentalkomponist, ein unvergleichlich größerer Lyriker sei, als Mozart, der Instrumentalkomponist. Von der Instrumentalmusik abgesehen aber erlaube ich mir wieder schon in Schubert einen sehr viel größeren Lyriker zu erblicken, als in Schumann. Um anschaulich zu machen, was ich unter jener gewissen Objektivität der Lyrik verstehe, verweise ich auf ein einziges Beispiel, nemlich Schubert's „Leiermann.“ Wer sich bei der Verbindung jenes Begriffs mit diesem Beispiel etwas denken kann, der wird mich verstehen. Wer nicht, der wird mich nicht verstehen, und wenn ich ein Buch darüber schriebe, dreimal so dick, wie das alte und neue Testament zusammen genommen. Als weitere Beispiele solcher objektiven, d. h. gegenständlichen Lyrik führe ich nur noch an, Göthe's „Schäfer's Klagelied,“ Heine's Gedicht von dem Fichtenbaume und der Palme, den größeren Theil von Schubert's Winterreise, Schumann's „Mondnacht“ u. s. w.

Ich konnte, indem ich einen Aufsatz abfassen wollte, natürlich nicht ein Buch schreiben; daher mußte ich unendlich viel voraussetzen unter andrem auch, daß der Lesende selbst ein bischen mitdenkt, was aber niemals recht gelingen will, wenn man den Unverstand und das Uebelwollen schon von vornherein voraussetzt. Auffallend wenigstens bleibt es mir immerhin, daß Herr Schäffer zum ersten Mal an meinen kritischen *Ausstrahlungen* Anstoß nimmt, solchen wenigstens äußerlich zu erkennen gibt, da dieselben Robert *Franz*'s Liedercompositionen betreffen und daß er auch sonst sich niemals noch aufgefordert fühlte, in die Turnierschranken einzureiten; aber er verspricht ja in zwanglosen Heften seine Heldenthaten fortzusetzen. Europa erwartet sie mit Spannung. Den Anlaß dazu kann er (wenn ich die weite Entfernung zwischen Wien und Breslau bedenke) in Hülle und Fülle um Vieles näher finden.

4. „Seinen Produktionen wohnt ein (ihnen) immanentes Lebensprincip ein“, sage ich. „Immanent“ soll hier so viel heißen, wie selbständig, mit ihnen untrennbar verbunden. Ich gebe also die Tautologie des Ausdrucks zu und Herr Schäffer soll die Genugthuung genießen, ihn verbessert zu haben. Wenn er aber alle ähnlichen, sehr erlaubten Tautologieen in der Literatur verbessern will, so wird er viel zu thun haben.

5. *Naturwahrheit.* Herrn Schäffer ist es also wohl unbekannt, daß zwischen der Naturwahrheit in der Kunstschöpfung, in dem künstlerisch schaffenden Individuum und jener in der sogenannten Volksdichtung, in dem sogenannten Volksgesang, ein „gewisser“ (sogar ein sehr gewisser und sehr großer) Unterschied besteht, insbesondere, wenn die ersteren einer Periode hohen allgemeiner Kultur angehdeen, in welcher ohnedieß die letzteren zu erlöschen pflegen. Ich würde wünschen, daß Herr Schäffer so „geistreich“ wäre, diesen Unterschied zu erkennen. Es fehlt an Orten nicht, wo er sich darüber belehren kann.

6. Bei dem Ausdruck „keinesweges“ finde ich von Herrn Schäffer (Seite 15 seiner Broschüre) ein Ausrufungszeichen beigesetzt, ohne daß ich zu errathen vermochte, was ihn dabei in Erstaunen versetzt. Wenn er es vielleicht verwunderlich finden würde, daß ich „keinesweges“ schreibe, so hätte er darin sehr Recht; ich schreibe auch niemals „keines*weges*,“ sondern allemal „keines*wegs*“ und jenes „keines*weges*“ ist daher im Originalabdruck meines Aufsatzes ein Druckfehler. Aber das kann Herr Schäffer nicht gemeint haben, da gleich auf der ersten Seite seiner Broschüre, deren Gedanken und Worte ihm angehören, in der 13. Zeile ein „keines*weges*“ vorkommt und zwar ohne Gänsefüße, so daß ich etwa annehmen müßte, es wäre dieses „keines*weges*“ eine Stichelei auf das vierzehn Seiten später vorkommende.

7. Ich will den Syllogismus, welchen Herr Schäffer Seite 17 (aus vorgeblich von mir gelieferten Prämissen) mit so großem Schaessinne konsteuirt, noch duech ein weiteres Beispiel befestigen und die geniale Absurdität, welche Herr Schäffer in meinen Sätzen glücklich entdeckt hat, durch eine neue vermehren. Man pflegt gewöhnlich die Poesie der Musik gegenüber als die objektivere, diese umgekehrt als die subjektivere Kunst zu bezeichnen. Ich weiß nun nicht, ob Sie, Herr Schäffer, diese Unterscheidung acceptiren, oder ob Sie es erst von dem „System,“ zu welchem man sich bekennt und dessen „Eintheilungsgrund“ abhängig machen, daß dieselbe Geltung habe oder nicht. Gesetzt aber einmal, die Unterscheidung hätte Grund. Sie wissen wohl, daß in aller Kunst, in welcher die Trennung des Subjektiven und Objektiven überhaupt besteht, das Objektive als das Weitere, Größere, Festere, dem Subjektiven als dem Engeren, Kleineren, Schwankenderen gegenüber gestellt wird. Göthe ist *unter anderem* duech seine größere Objektivität ein größeeer Dichter als Schiller. Nun nenne ich die Poesie die objektivere Kunst und bedinge die Größe in ihr durch eine *gewisse* Objektivität, die Musik aber die subjektivere und mache auch in ihr *caeteris paribus* die Größe von einer gewissen Objektivität des Kunstschaffens abhängig (die natürlich bei der so sehr verschiedenen Natur der beiden Künste bei dem Componisten auf zum Theil anderen Faktoren beruhen wied, als beim Dichter). Ich offerire Ihnen also hiemit eine weitere geniale Absurdität zu beliebigem Gebrauch.

8. Ich wünschte wohl, daß Herr Schäffer, da er mich so eifrig erläutert, einmal bei Gelegenheit auch eine kleine Erläuterung der von ihm citirten Sätze Fr. Vischer's versuchte, daß nemlich „das Wesen des Gefühles das absolute Umsetzen der Dinge in das Selbst, das Zurückschlingen der Welt in das Herz sei,“ damit man erführe, was sich Herr Schäffer unter diesen

Sätzen denkt, und ob sie nicht gar am Ende die abstrakte Formel für das bezeichneten, was ich unter „Objektivität der Lyrik Sprechenlassen, stummer Objekte“ u. s. w. verstehe.

9. Also auch Fantasie gehört zu den Eigenschaften, welche den Künstler machen, wie Sie Seite 21 sagen? Ich danke für die Belehrung, ich will sie nicht wieder vergessen, denn ich hatte bisher keine Ahnung davon, daß auch Fantasie zu den — um mich nicht zu überschwenglich auszudrücken — nothwendigen Requisiten eines Künstlers gehöre. Jetzt weiß ich es.

10. Auch ich glaube jenes „kleine Ding,“ das Herz, mindestens ein wenig doch zu kennen, vielleicht sogar, so unglaublich Ihnen dieß scheinen mag, aus einiger eigener Erfahrung. Ich war immer der Meinung gewesen, daß der größte Reichthum des Geistes, in der Kunst wie im Leben, leicht durch die einfache Schönheit und Lauterkeit des Gemüthes oder Herzens verdunkelt und beschämt werden. Was aber die Verse von Heine betrifft, welche Sie bei dieser Gelegenheit zitiren, so vermag ich in ihnen nichts weniger, als einen reinen Herzensklang zu entdecken, sondern ich erblicke in diesen Versen vielmehr nichts anders, als hohle Affektation, sich selbst bespiegelnde Poeteneitelkeit. Und was die „alte, ewig neu bleibende Geschichte“ betrifft, „die das Herz entzwei bricht,“ so mag solche Berufung in mancher zärtlichen Seele den gerührtesten Anklang finden, es hat aber zu mancher Zeit schon starke Herzen gegeben, welche von dieser „Geschichte“ nicht ganz so empfindsam dachten. Lessing, dessen Herz zwar nicht so groß war, wie das Meer und der Himmel, dem es aber an einem solchen, darf man der Geschichte glauben, auch nicht ganz gefehlt hat, rief in diesem Sinne Goethe nach der Veröffentlichung des Werther zu: „noch ein Schlußkapitelchen, lieber Goethe.“ Und Goethe selbst hat den Ton, den er im Werther, in seiner Art wunderbar genug, angeschlagen, kein zweites Mal wieder angestimmt.

11. Der Ausdruck „subjektives Pathos“ scheint Ihnen ein widersinniger zu sein und Sie fragen mich, ob mir vielleicht ein objektives Pathos bekannt sei? Damit kann ich Ihnen dienen. Objektiv nenne ich das Pathos, welches auf Selbstentäußerung beruht, also das Pathos für Ideen, z. B. für die Idee der Freiheit, subjektiv aber das Pathos, welches auf Selbstbefriedigung gerichtet ist, also das Pathos für Gefühle, z. B. das Gefühl der Liebe. Dieß ist auch eine der Unterscheidungen, Herr Julius Schäffer zu Breslau an der Oder, welche billiger Weise jedem Tertianer (wenigstens pro forma bekannt) sein sollte. Aber noch in anderem Sinne läßt sich zwischen objektivem und subjektivem Pathos unterscheiden. So scheint mir die Shakespear'sche Tragödie von einem mehr objektiven, die Schiller'sche von einem mehr subjektiven Pathos bewegt; die Heine'sche Lyrik erscheint mir (wie etwa die musikalische Lyrik Chopin's) auf einem subjektiveren, d. h. nicht so leicht von Jedermann nachzuempfindenden, die Goethe'sche Lyrik dagegen auf einem objektiveren, d. h. in jedem gesunden und überhaupt empfänglichen Gemüth leicht nachklingenden Pathos zu beruhen. Wird aber einmal zugegeben, daß es nicht so ganz ohne Sinn sei, von einem subjektiven Pathos zu sprechen, so werden sich wohl auch Grade eines solchen unterscheiden lassen.

12. Bei der Lektüre dieses Abschnittes (Seite 27 und 28) ist Ihnen noch jedesmal schwindlich geworden? Aber, Verehrtester, wozu quälen Sie sich nur so lange mit solchem „Zeug“, als welches Sie meinen Aufsatz darstellen? Dergleichen liest man allenfalls einmal, wenn es Einem zufällig in die Hände fällt, dann schmeißt man es in die Ecke oder legt es ruhig bei Seite. Punktum.

13. Wenn ich sage, daß das Franz'sche Lied einem Vogel gleicht, der vergnüglich vor sich hinzwitschert, so hätte ich nicht gedacht, daß ein solches Bild so stumpf aufgefaßt werden könnte, als es mein Herr Revisor thut, nämlich so, als folgte daraus, daß sich bei Franz nicht auch Lieder ernsten, ja tragischen Charakters finden könnten.

14. Wenn ich sage: „als solche Lieder, wo Franz einen ungewöhnlich („ungewöhnlichen“ ist ein Druckfehler) — „kräftigen Ton anschlägt und wo ihm gleichsam Flügel wachsen, möchten wir bezeichnen“ u. s. w., so ist doch wohl zu erkennen, daß ich hier zweierlei Epitheta unterscheide: „ungewöhnlich kräftig“ und „ungewöhnlich beschwingt“, und daß wohl schwerlich das erstere Epitheton auf ein gerade durch seine besondere Zartheit ausgezeichnetes Lied anzuwenden sein wird, sondern wahrscheinlich das letztere.

Wegen des Irrthums, daß ich ein von Franz componirtes Gedicht von Heine mit einem von Schumann komponirten verwechselte, habe ich mich zu entschuldigen. Der Irrthum wurde dadurch möglich, weil ich mich nicht rühmen kann, mich in dem eigenthümlichen Besitze sämmtlicher Lieder Schumann's oder Franz's zu befinden.*) Sehr zufälliger Weise erwähnt auch Reißmann in seinem Buche („das deutsche Lied“ u. s. w.) desselben Liedes und bemerkt dazu: „Um wie viel treuer in der Auffassung und künstlerischer in der Darstellung ist Schumann's Behandlung des in der Stimmung verwandten Liedes „Ich grolle nicht“. Diese auch von Herrn Reißmann hervorgehobene nahe Verwandtschaft mag mir in den Augen unbefangen Urtheilender zwar nicht, ich gestehe es gerne ein, zur Rechtfertigung, wohl aber doch zu einiger Entschuldigung und Nachsicht dienen. Meine Bemerkung aber, die Komposition von Franz betreffend, bezog sich darauf, daß dieselbe, um den leidenschaftlichen Gehalt des Gedichtes zum Ausdruck zu bringen, sich etwas äußerlich des bekannten Mittels der chromatischen Steigerungen bediene. Es muß wohl um eine solche Verwechslung eines einzelnen Liedes eine ungeheure, die Ehre eines Autors und das Wohl der Welt auf das Aeußerste gefährdende Sache sein, weil Herr Schäffer mit so fürchterlich gerunzelten Augenbrauen und an sein Goliatschwert schlagend, im erschütterndsten Tone ausruft: „die Sache ist ernsthaft!“ Ich möchte wenigstens dem Komponisten selbst nicht zumuthen, daß ihm die Sache so ungeheuer wichtig erschiene. — Auf denselben Umstand ist, wie schon bemerkt, die nicht ganz genaue Angabe einiger Textstellen zurückzuführen.

Wenn Herr Schäffer daraus, daß ich den Vers: „ach wenn ich doch ein Immchen wäre,“ mit Auslassung des Wörtchens „doch“ citire, folgert, daß mir, indem ich dieß schrieb, die Melodie jenes Liedes nicht gegenwärtig gewesen sein könne, so könnte ich ihm die Richtigkeit dieser Behauptung sogar einräumen, denn, habe ich dieses Lied analisirt, oder habe ich nicht vielmehr bloß eine ganz allgemeine Eigenschaft desselben (freilich nicht die der „ungewöhnlichen Kräftigkeit“) hervorgehoben und hätte ich hiezu nicht vielleicht auch befähigt und berechtigt sein können, selbst wenn mir die melodische Tonfolge jenes Liedes nicht genau im Ohr gewesen wäre? Ich dürfte also von einem Liede, das ich etwa vor zehn Jahren gehört, nicht bemerken, daß ich es zu den schönsten Liedern rechnete, die ich kenne, weil ich es vielleicht nicht zu notiren vermöchte? Ich sage dieß nur beispielweise, denn es versteht sich, daß dieses Beispiel nur eine Analogie für den vorliegenden Fall bieten will, nicht mit ihm identisch sein soll.

15. und letztens. Hier habe ich nur noch einmal auf den Eingang dieser Erwiederung zurückzuweisen. Wenn es Herrn Schäffer gefällig gewesen wäre, zu bedenken, daß alle meine Erörterungen über die Franz'schen Liederkompositionen immer mit Hinblick auf Schubert und Schumann angestellt wurden, so würde es vielleicht seine Fassungskraft nicht überstiegen haben, wenn ich in einem Sinne relativ gering nenne, was in anderem doch seine absolute, auch von mir erkannte und anerkannte Bedeutung behauptet und er würde begriffen haben, in welchem Sinne an

*) Wie oft wird schon von allen tiefer Antheilnehmenden der Uebelstand beklagt worden sein, daß man so ohne Vergleich leichter, vor allem mit unendlich geringerem Kostenaufwande zu dem vollständigen Besitz eines poetischen Autors (z. B. Uhland's, Heine's, Mörike's, ja selbst Goethe's und Schiller's), als zu dem eines musikalischen gelangen kann! Daß man einen Autor genauer kennen lernt, dessen Werke man täglich und stündlich zur Hand nehmen kann, versteht sich.

dieser Stelle Ausdrücke, wie „nüchtern," „naturalistisch", (eine Bezeichnung, die sich natürlich am allerwenigsten auf die vielmehr sehr künstliche und künstlerische F o r m der Franz'schen Lieder bezogen werden kann) zu verstehen sind.

Nach der Kommentirungsmethode des Herrn Schäffer wäre es eine Kleinigkeit, einem Schriftsteller zu erweisen, er hätte in einer Rezension versteckt andeuten wollen, daß der Dichter A, oder der Komponist B eigentlich den Galgen verdiene, denn er sei offenbar ein roh empfindender, leidenschaftlich erhitzter Mensch, ein solches Individuum sei aber für den Staat und die Gesellschaft höchst gefährlich, besser wäre es, er lebte gar nicht, also u. s. w.

Zeit und Raum drängen mich zum Abschluß. Beide verhinderten mich, auf jeden einzelnen der von Herrn Schäffer mit eben so großer Unbefangenheit, als seltenen Tiefblick hervorgehobenen Punkte einzugehen, aber ich hoffe, es wird Herrn Schäffer von vornherein klar sein, daß solches Stillschweigen oder nur flüchtiges Berühren vielmehr darin begründet ist, weil ich über die Sache nichts zu sagen weiß. Jedenfalls hätte es seinem Herzen und seinem Verstande mehr Ehre gemacht, wenn er sich einen solchen Angriff, falls er denselben für dringlich und angemessen hielt, wenn er sich dazu unwiderstehlich aufgefordert fühlte, nicht drei Viertel Jahre lang überlegt hätte. Wenn er sich begnügt haben würde, an der Richtigkeit meiner Ein- und Ansichten zu zweifeln, an meinen Ausdrücken zu mäkeln u. s. w., so hätte ich vielleicht dazu schweigen können, denn erstlich könnte er hierin ja Recht haben, und da er meinen Originaltext zugleich mit seinen Randglossen abdrucken ließ, so möchte sich Jedermann selbst sein Urtheil bilden. Aber da er zugleich meine „Absichten" in injuriöser Weise zu commentiren versucht hat, so durfte ich die Antwort nicht schuldig bleiben und so habe ich denn bei dieser Gelegenheit die Beleuchtung einiger „hohlen Phrasen" auch nicht schonen wollen. Wenn Herrn Schäffer meine Erniedrigung nicht genügt, so mag er immerhin den Litteraturfreunden zu Weihnacht 1863 abermals eine Broschüre, wie die vorliegende, als liebe Christgabe bescheeren. An Worten kann es ja nie fehlen, weder an hohlen, noch an gefüllten. Ihm aber ein zweites Mal Rede zu stehen, dazu wird er mich aus tausend und einem Grunde schwerlich bewegen: es wäre denn, daß er auf geeignetem Boden mit mir eine Diskussion über allgemeine Fragen versuchen wollte, da will ich ihm gerne zu Diensten sein und bis dahin auch meinen Stil zu verbessern suchen, wofern ich dieß überhaupt vermag, denn allerdings liegt in dem Satze „le styl c'est l'homme" einige Wahrheit. Und selbst der große Lessing konnte dem charmanten Pastor Götze, der sich über seinen Stil moquirte, keine andere Antwort ertheilen, als die bekannte. Freilich, bei der außerordentlichen Klarheit, welche die Gedanken meines geschätzten Epitomators an den Tag legen, da ist es mit dem Stil ein leichtes. In jenen nicht das geringste, was Zweifel oder wohl gar „Schwindel" erregte, daher auch in diesem keine Spur von Dunkelheit, alles fließt so glatt u. s. w.

Schließlich sei Herr Schäffer versichert, ja er kann Gift darauf nehmen, daß ich das wahrhaft Bedeutende, wirklich Schöne in den Liedercompositionen Franz's ganz so zu erkennen und zu würdigen weiß, ja selbst zu genießen vermag, wie er selbst (nur kam es in jenem Aufsatz nicht darauf an, diese positiven Seiten für sich allein zu entwickeln), und daß er es daher sich und mir hätte ersparen können, das Publikum mit diesem so völlig überflüßigen und leeren, wie mir scheinen will, auch bereits genügend erledigten Streithandel zu unterhalten. Wenn sich Herr Schäffer zu dem Tone, in welchem er zu mir spricht, berechtigt glaubte, so kann ich ihm denselben nicht verübeln, er muß es aber dann auch mir nicht verdenken, wenn ich ihm hin und wieder in gleichem Tone antwortete, obgleich ich dabei nicht in der glücklichen Lage war, ein so gelegenes Stichelwort, wie: „der Herr Recensent" benützen zu können, da ich mit seinen bisherigen Leistungen, sie mögen worin immer bestehen und so groß oder so klein sein, als ich nicht weiß, gänzlich unbekannt bin und ich in der mir vorliegenden Broschüre, für mich sein Opus 1, solcher Bekanntschaft mich zu erfreuen zum ersten Mal Gelegenheit erhalte.

Carl van Bruyck.